

TESIS DOCTORAL I

**DISCURSO CRÍTICO Y PUESTA EN ESCENA
EN EL TEATRO ESPAÑOL: 1960-1975**

Autor: D. Óscar CORNAGO BERNAL

Directora: Dr^a. Dn^a. María Francisca VILCHES DE FRUTOS (CSIC)

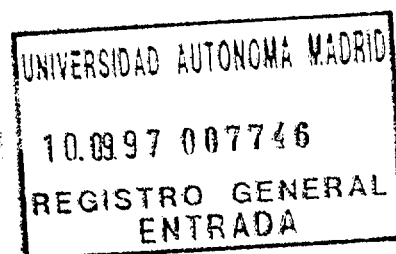
Tutor: Dr. D. Francisco CAUDET ROCA (UAM)

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Hispánica
OCTUBRE - 1997**

SC
FFL-FL
288

TESIS DOCTORAL I

**DISCURSO CRÍTICO Y PUESTA EN ESCENA
EN EL TEATRO ESPAÑOL: 1960-1975**

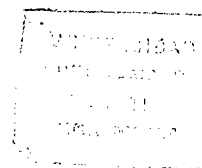


Autor: **D. Óscar CORNAGO BERNAL**

Directora: **Dr^a. Dn^a. María Francisca VILCHES DE FRUTOS (CSIC)**

Tutor: **Dr. D. Francisco CAUDET ROCA (UAM)**

R. B. E. 66536



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Hispánica
OCTUBRE - 1997

ÍNDICE

0. INTRODUCCIÓN.....	1
I. BASES TEÓRICAS Y ACERCAMIENTO METODOLÓGICO PARA UNA HISTORIZACIÓN DEL TEATRO.....	17
I.1. INTRODUCCIÓN.....	17
I.1. EL TEATRO COMO PROCESO DE CREACIÓN DE SIGNIFICADOS.....	33
I.2. EL TEATRO COMO CÓDIGO ESCÉNICO.....	35
I.3. DRAMATURGIA Y TRABAJO DRAMATÚRGICO.....	38
I.4. CONCLUYENDO.....	41
II. HACIA UNA POSIBLE HISTORIZACIÓN: LA PUESTA EN ESCENA Y LA FIGURA DEL DIRECTOR DE TEATRO.....	53
II.1. EVOLUCIÓN DE LOS MODOS TEATRALES: RELACIÓN ENTRE DRAMA Y TEATRO.....	71
a) 1960.....	77
b) 1965.....	90
c) 1968.....	104
II.2. LA ESCRITURA DRAMÁTICA ANTE EL FENÓMENO TEATRAL.....	123
II.3. LA INTERPRETACIÓN Y LA FIGURA DEL ACTOR.....	151
II.4. DECORADO, ESCENOGRAFÍA Y ESPACIO ESCENOGRÁFICO.....	193
II.4.1. Del pintor-escenógrafo al escenógrafo-dramaturgo.....	196
II.5. LA CRÍTICA ANTE EL FENÓMENO TEATRAL	222
III. REALISMO Y «REALISMOS»: EL DISCURSO EN TORNO A LA ESTÉTICA REALISTA EN LOS AÑOS SESENTA.....	238
1. Drama realista estadounidense.....	248
2. El realismo social español.....	251
3. Angry young men.....	256
4. Crisis del realismo imitativo: hacia nuevas formas de realismo.....	261

III.1. ENTRE LA ESTILIZACIÓN Y LA DEFORMACIÓN EXPRESIONISTA..	288
1. Adolfo Marsillach: <i>La cornada</i> (1960), de Alfonso Sastre.....	290
2. José María de Quinto (GTR): <i>El tintero</i> (1961), de Carlos Muñiz.....	294
3. José María de Quinto y Alfonso Sastre: <i>Los acreedores</i> , de August Strindberg (1962).....	298
4. Juan Antonio Bardem y Antonio Saura: <i>La casa de Bernarda Alba</i> (1964), de Federico García Lorca.....	302
5. José Luis Alonso y Emilio Burgos: <i>A Electra le sienta bien el luto</i> (1965), de Eugene O'Neill.....	308
6. José Luis Alonso y Manuel Mampaso: <i>Rinoceronte</i> (1961), de Eugène Ionesco.....	311
7. José Luis Alonso y Francisco Nieva: <i>El nuevo inquilino y El rey se muere</i> , de Eugène Ionesco (1964).....	315
8. Valle-Inclán en el discurso teatral realista.....	319
a) Juan Antonio Hormigón: <i>Las galas del difunto y La hija del capitán</i> (1964).....	322
8.1. José Luis Alonso: <i>La cabeza del Bautista y La rosa de papel</i> (1966).....	324
8.2. José Tamayo y Emilio Burgos: <i>Divinas palabras</i> (1961).....	330
8.3. Adolfo Marsillach y Manuel Mampaso: <i>Águila de blasón</i> (1966).....	331
8.4. José María Loperena y Emilio Burgos: <i>Cara de plata</i> (1968).....	335
8.5. José Luis Alonso y Francisco Nieva: <i>Romance de Lobos</i> (1970).....	336
8.6. José Tamayo y Emilio Burgos: <i>Luces de bohemia</i> (1971).....	340
9. José Luis Alonso y Manuel Mampaso: <i>Misericordia</i> , de Benito Pérez Galdós (1972).....	343
10. Alberto González Vergel y Manuel Mampaso: <i>El buscón</i> (1972), de Francisco de Quevedo.....	346
11. Grupo Josep Robrenyo: <i>Guadaña al resucitado</i> (1969), de Ramón Gil Novales.....	349
12. Alberto González Vergel y Francisco Nieva: <i>La muerte de Danton</i> (1972), de Georg Büchner.....	356
III.2. EL REALISMO POÉTICO.....	358
III.2.1. Anton Chéjov en la escena española.....	362

III.2.2. José Luis Alonso ante el realismo poético.....	365
1. José Luis Alonso y Víctor Cortezo: <i>El jardín de los cerezos</i> (1960), de Anton Chéjov.....	367
2. José Luis Alonso y Emilio Burgos: <i>Un mes en el campo</i> (1964), de Ivan Turgueniev.....	371
3. José Luis Alonso y Manuel Mampaso: <i>Los bajos fondos</i> (1968), de Máximo Gorki.....	374
4. José Luis Alonso y Emilio Burgos: <i>Las tres hermanas</i> , de Anton Chéjov (1973).....	379
III.2.3. Conclusión: la negación del movimiento dramático en el teatro contemporáneo.....	383
IV. EL REALISMO FORMALISTA: BERTOLT BRECHT.....	387
IV. 1. INFLUENCIA DEL TEATRO BRECHTIANO EN ESPAÑA.....	406
IV.2. ANÁLISIS Y RECEPCIÓN DE LA ESCENIFICACIÓN DE LA OBRA DRAMÁTICA DE BRECHT EN ESPAÑA.....	414
1. ADB: <i>L'Òpera de tres rals</i> (1963).....	414
2. José María Loperena: <i>La ópera de los tres peniques</i> (1965).....	416
3. Brecht en los grupos teatrales (1962-1965).....	417
4. José Tamayo: <i>Madre Coraje</i> (1966).....	421
5. Ricard Salvat: <i>La bona persona de Sezuan</i> (1966).....	424
6. Bululú: <i>El sabio y el aduanero</i> y <i>La excepción y la regla</i> (1967).....	429
7. José Luis Alonso: <i>El círculo de tiza caucasiano</i> (1971).....	431
8. TEI: <i>Terror y miseria del III Reich</i> (1967, 1974).....	433
IV.3. CRISIS DE LA ORTODOXIA BRECHTIANA.....	435
1. Los Goliardos: <i>La boda de los pequeños burgueses</i> (1970, 1973).....	441
2. Tábano: <i>La ópera del bandido</i> (1975), de John Gay.....	444
3. Ricard Salvat y Joan Guinovart: <i>Un home és un home</i> (1970). Juan Antonio Hormigón y Fabià Puigserver: <i>Un hombre es un hombre</i> (1975).....	449
4. José Luis Gómez y Equipo Crónica: <i>La irresistible ascensión de Arturo Ui</i> (1975).....	455
IV. 4. L'ESCOLA D'ART DRAMÀTIC ADRIÀ GUAL.....	456

1. Primeros montajes épicos: <i>La pell de brau</i> (1960, 1963), de Salvador Espriu, <i>Poesia y realidad. Veinte años de poesía española</i> (1962) y <i>La gent de Sinera</i> (1963), de Salvador Espriu.....	462
2. <i>Ronda de mort a Sinera</i> (1965), de Salvador Espriu.....	470
3. <i>Vent de garbí i una mica de por</i> (1966), de Maria Aurèlia Capmany.....	483
4. <i>Adrià Gual y su época</i> (1966).....	486
5. <i>Mort de dama</i> (1970), de Llorenç Villalonga.....	490
IV. 5. JUAN ANTONIO HORMIGÓN Y EL TEATRO DE CÁMARA DE ZARAGOZA.....	496
1. <i>El barón</i> (1966), de Leandro Fernández de Moratín.....	501
2. <i>La dama del olivar</i> (1967), de Tirso de Molina.....	504
IV.6. CONCLUSIONES: EL LEGADO DE BRECHT EN EL TEATRO OCCIDENTAL.....	508.
V. NUEVAS VÍAS DE SUPERACIÓN DE LOS REALISMOS.....	516
1. Adolfo Marsillach y Francisco Nieva: <i>Pygmalion</i> (1964), de Bernard Shaw, <i>Después de la caída</i> (1965), de Arthur Miller, y <i>Biografía</i> (1969), de Max Frisch.....	527
2. José Tamayo: <i>Hay una luz sobre la cama</i> (1969), de Torcuato Luca de Tena.....	536
3. TEM: <i>Proceso por la sombra de un burro</i> (1965), de Friedrich Dürrenmatt.....	537
4. TEM: <i>Cuentos para la hora de acostarse</i> (1966), de Sean O'Casey.....	542
5. <i>La sesión</i> (1969), de Pablo Población Knappe, <i>¡Oh papá, pobre papá, mamá le ha encerrado en el armario y a mí me da tanta pena!</i> (1972), de Arthur Koppit, y <i>Mambrú se fue a la guerra</i> (1974).....	546
6. Los Goliardos: <i>La boda de los pequeños burgueses</i> (1970), de Bertolt Brecht.....	554
7. <i>El cepillo de dientes</i> (1965), de Jorge Díaz. <i>La pereza</i> (1968), de Ricardo Talesnik.....	557
8. Alberto Castilla: <i>Fuenteovejuna</i> (1965), de Lope de Vega.....	560
9. Francisco Ventura: <i>La prisión</i> (1969), de Kennet H. Brown. Mario Gas y Fabià Puigserver: <i>Tot amb patates</i> (1969), de Arnold Wesker. Trino Martínez Trives y Fabià Puigserver: <i>La noche de los asesinos</i> (1968, 1970), de José Triana. José	

María Loperena y Sigfrido Bürmann, <i>Los delfines</i> (1969), de Jaime Salom. José María Morera, Gerardo Vera y Andrea D'Odorico: <i>Romeo y Julieta</i> (1971), de William Shakespeare.....	561
10. Ángel García Moreno: <i>Fedra</i> (1971), de Unamuno. Adolfo Marsillach: <i>Sócrates</i> (1972), de Enrique Llovet. Miguel Narros: <i>La cocina</i> (1973), de Arnold Wesker. TEI: <i>Súbitamente el último verano</i> (1974), de Tennessee Williams.....	567
11. Ricard Salvat y Iago Pericot: <i>Kux, my lord!</i> (1970), de Josep Maria Muñoz Pujol, <i>El tuerto es rey</i> (1971), de Carlos Fuentes, y <i>Galatea</i> (1972), de Josep Maria de Sagarra.....	582
12. José Luis Gómez: <i>Informe para una academia</i> (1971), de Frank Kafka. <i>El pupilo quiere ser autor</i> (1971), de Peter Handke.....	588
13. José Luis Gómez y Fabià Puigserver: <i>Lysistrata</i> , de Aristófanes (1972).....	596
14. José Luis Gómez: <i>Gaspar</i> (1973), de Peter Handke.....	600
15. Santiago Paredes (Teatro Colibán): <i>Es bueno no tener cabeza</i> , de Francisco Nieva (1971).....	605
16. <i>Zaj</i> (1964).....	609
17. <i>Concert irregular</i> , de Joan Brossa (1968).....	614
18. Els Joglars: <i>Mary d'Ous</i> (1972).....	619
V.1. CONCLUSIÓN.....	632

VI. LA NEGACIÓN DE LA MÍMESIS: EL TEATRO ANTROPOLÓGICO.....637

VI.1. La recepción de tres mitos: Artaud, Living Theater y Grotowski.....	661
VI.2. La puesta en escena del teatro antropológico en España.....	678
3. Grupo Cátaro: de Espectáculo Cátaro (1967) a <i>Espectáculo collage</i> (1970).....	707
4. Adolfo Marsillach: <i>Marat-Sade</i> (1968), de Peter Weiss.....	712
5. Adolfo Marsillach / Fabià Puigserver: <i>La señorita Julia</i> (1973), de August Strindberg.....	720
6. Grup d'Estudis Teatral d'Horta (GETH): de <i>Crist, misteri</i> (1964-1969) a <i>Oratori per un home sobre la terra</i> (1970).....	725
7. Víctor García: <i>Las criadas</i> (1969), de Jean Genet.....	737
8. Teatro Estudio Lebrijano (TEL): <i>Oratorio</i> (1969, 1971), de Alfonso Jiménez Romero.....	750

9. Alfonso Jiménez Romero: la dramaturgia del flamenco (1969).....	762
10. La Cuadra: <i>Quejío</i> (1972); <i>Los palos</i> (1975).....	769
11. Alfonso Jiménez Romero y Francisco Díaz Velázquez: <i>Oración de la tierra</i> (1973).....	785
VII. DEL RITO AL TEATRO POPULAR: LA CEREMONIA GROTESCA.....	790
1. Ditirambo y Miguel Romero Esteo: de <i>Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación</i> (1972) a <i>Pasodoble</i> (1974).....	796
2. Crótalo: <i>El inmortal</i> , de Alfonso Jiménez Romero (1972).....	817
3. Corral de Comedias: <i>El desván de los machos y el sótano de las hembras</i> , de Luis Riaza (1975).....	820
VIII. LOS DISCURSOS EN TORNO AL TEATRO POPULAR: DE LOS CÓDIGOS DE LA FARSA A LOS NUEVOS LENGUAJES ESCÉNICOS.....	825
VIII. 1. FORMAS CLÁSICAS DEL TEATRO POPULAR: DEL ENTREMÉS A LA COMEDIA.....	848
1. EADAG (Ricard Salvat): <i>Primera història d'Esther</i> (1962), de Salvador Espriu.....	875
2. José Luis Alonso: <i>La enamorada del Rey</i> (1967), de Ramón María del Valle- Inclán.....	884
3. T.U. de Murcia (César Oliva): de <i>Farsa y licencia de la reina castiza</i> (1967), de Ramón María del Valle-Inclán, a <i>Caprichos del dolor y la risa</i> (1969), de Ramón de la Cruz y Valle-Inclán.....	887
4. EADAG: <i>L'encens i la carn</i> (1965), <i>Diàlegs d'en Ruzzante</i> (1967), <i>Las alehuyas del señor Esteban</i> (1966) y <i>Balades del clam i la fam</i> (1967).....	893
5. Los Goliardos: <i>Historias del desdichado Juan de Buenalma</i> (1968), Lope de Rueda.....	907
6. Adolfo Marsillach y Francisco Nieva: <i>El Tartufo</i> (1969), de Molière.....	911
VIII. 2. EL LENGUAJE DE LA MÍMICA : Els Joglars.....	916
VIII. 3. AUGE Y DESARROLLO DEL TEATRO CABARET: la Cova del Drac y otros espectáculos.....	930
VIII. 4. LA PARODIA DE LA REVISTA: <i>Castañuela 70</i> (1970), por Tábano.....	956

VIII. 5. EL TEATRO CLÁSICO Y LOS NUEVOS LENGUAJES.....	970
VIII. 6. TEATRO DE MUÑECOS: Putxinellis Claca.....	976
VIII. 7. EL TEATRO CIRCENSE.....	980
1. Tábano.....	980
2. Esperpento: de <i>Farsa y licencia de la reina castiza</i> (1969), de Ramón María del Valle-Inclán, a <i>Cuentos para la hora de acostarse</i> (1972), de Sean O'Casey.....	995
3. Adolfo Marsillach y Fabià Puigserver: <i>Canta, gallo acorralado</i> (1973), de Sean O'Casey.....	1002
4. Pequeño Teatro Valencia: <i>Las mariposas</i> (1973), de Jaime Carballo.....	1005
5. Gerardo Malla: <i>La murga</i> (1974), de Alfonso Jiménez Romero y Francisco Díaz Velázquez.....	1008
6. Ensayo Uno-En Venta: <i>Anfitrión pon tus barbas a remojar</i> (1974), de Plauto y Molière.....	1013
VIII. 8. UNA DRAMATURGIA DE LOS ESPACIOS ABIERTOS: EL TEATRO DE CALLE (Els Comediants).....	1016
VIII.9. HACIA UN NUEVO TEATRO NARRATIVO POPULAR.....	1023
1. T.U. de Murcia: <i>El Fernando</i> (1972).....	1040
2. Els Joglars y Fabià Puigserver: <i>Àlias Serrallonga</i> (1974).....	1047
3. Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants, Lluís Pasqual y Fabià Puigserver: <i>La Setmana Tràgica</i> (1975).....	1054
IX. CONCLUSIÓN.....	1061
X.1. BIBLIOGRAFÍA ESPECIALIZADA.....	1077
X. 2. BIBLIOGRAFÍA EN PRENSA NO ESPECIALIZADA.....	1067

0. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este estudio es la presentación de un amplio fresco de la historia del teatro renovador entre los años 1960 y 1975 en la escena española. Su peculiaridad más relevante es que no se trata de la historización de la literatura dramática y su puesta en escena, ya que este aspecto, por lo menos en lo que respecta al drama, ha sido estudiado por la mayor parte de los investigadores de las últimas décadas, que han abordado su objeto de estudio a partir de una concepción del teatro que toma como punto de partida esencial la literatura dramática. Las historias del teatro español del siglo XX que han ido apareciendo desde los años setenta han estado centradas, pues, en el estudio de los textos dramáticos. Desde Ruiz Ramón [1992⁹], cuya primera edición de su *Historia del teatro español. Siglo XX* aparecía en 1971¹ hasta Sanz Villanueva [1984], pasando por Guerrero Zamora [1962] o Doménech [1980], por citar solo algunos ejemplos, se han aproximado al teatro desde el punto de vista casi exclusivo del creador dramático, haciendo algunas consideraciones —en el mejor de los casos— al fenómeno de la creación y la representación escénica con motivo del fenómeno de los grupos independientes, ya en los apartados finales. Entre los trabajos que han intentado una aproximación diversa al hecho escénico, cabe destacar el estudio de Oliva [1989], por su mayor atención a otros aspectos del fenómeno teatral, aunque, globalmente, el elemento canalizador siga siendo la producción dramática. En esta línea innovadora en la que se apunta la concepción espectacular del hecho escénico, debe señalarse, aunque ya desde una perspectiva europea que supera el ámbito nacional, el trabajo de Salvat

¹ Para una panorámica general de la metodología y los puntos de vistas que este autor ha ido desarrollando a lo largo de las numerosas ediciones de su *Historia del teatro español* —cuya influencia ha sido notable en la divulgación de un modelo concreto de historia del teatro español— pueden consultarse las propias reflexiones que el investigador hace al respecto [1992b, 1994]. El título de estas contribuciones —«La piedra angular. El drama del teatro español contemporáneo» e «Introducción a una patología del teatro español contemporáneo», respectivamente— son ya suficientemente significativas de la visión que se ofrece de la historia de la escena en España.

[1966a], y, finalmente, para la historia del teatro catalán, las aportaciones de Fàbregas [1972b, 1978].

El presente estudio se enmarca dentro de otra línea de investigación surgida en España recientemente y centrada en la recuperación y el análisis del fenómeno teatral desde su perspectiva escénica. Dentro de esta corriente habría que citar, entre las aportaciones más relevantes, los trabajos de Vilches y Dougherty [1990, 1997] sobre la escena madrileña del primer tercio del siglo XX, así como la empresa llevada a cabo por el Centro de Documentación Teatral acerca de la labor desarrollada en los Teatros Nacionales [Pélaez (ed.) 1991, 1995].² Partimos, pues, de la concepción del teatro como hecho esencialmente escénico en el que contribuyen una pluralidad de artífices, desde el autor del texto, hasta el director, pasando por los actores, el escenógrafo o el músico y que se realiza, en tanto que teatro, únicamente a través del acto de su representación ante un público.

La investigación ha tenido como punto de partida un proceso de documentación consistente en la búsqueda de datos en torno a estas representaciones: textos dramáticos, adaptaciones, cuadernos de dirección escénica, programas de mano, análisis aparecidos en revistas especializadas, dibujos, fotografías, grabaciones sonoras y visuales, así la recepción crítica. Cualquier elemento que permitiese el conocimiento, no solo de las características

² Aparte de estos trabajos, cabe destacar otra serie de estudios más concretos, pero centrados igualmente en la documentación del teatro español desde el punto de vista escénico, como la obra de Amorós [1991] para la vida del espectáculo durante el primer tercio de siglo, la investigación de Saláun [1990] sobre el cuplé, y, ya para el período contemporáneo, el volumen de análisis y recopilación sobre la obra de Alonso [Hormigón (ed.), 1991], el trabajo colectivo en torno a Fabià Puigserver [Graells y Hormigón (eds.), 1993], así como una recopilación documental sobre la obra de este último en Bueso (ed.) [1997]. En el campo de la escenografía, hay que destacar las aportaciones de Peláez y Andura (coords) [1988], Arias de Cossío [1991], Peláez [1995], y, para el área catalana, Bravo [1986]. En el marco de la universidad española, la aparición de diversas tesis que han tenido como objetivo la realización de una cartelera [Cuesta, 1988; Pérez Jiménez, 1993] es otra muestra del interés de los últimos años por la historia de ese otro «teatro» español que tan a menudo ha caído en el olvido.

materiales de una representación, sino de su proceso de producción artística y recepción, aspectos ambos que ocupan un lugar esencial en la historia del teatro, dada la peculiar naturaleza artística de este. El segundo paso consistió en la ordenación, análisis y clasificación de todo este material. Esto nos remitió al estudio de las numerosas referencias a otros creadores, ya sea literarios, teatrales o plásticos, así como a movimientos o tendencias surgidos en el resto del mundo occidental y que han sido fundamentales para entender en toda su importancia y proyección el desarrollo de los lenguajes escénicos que estaba teniendo lugar en España. La posibilidad de poder encuadrar las concreciones escénicas españolas dentro del marco más amplio del resto de Europa y Estados Unidos, así como dentro del eje diacrónico de la historia del teatro español, especialmente del movimiento de renovación de las primeras décadas del siglo XX, ha puesto en perspectiva las producciones, corrientes y tendencias escénicas que han jalonado este período de 1960 a 1975, poniendo de relieve nuevos enfoques que han conferido al devenir teatral de estos años una proyección más extensa y una significación más compleja. El análisis de estos montajes a partir, exclusivamente, de las coordenadas sociales y políticas de la situación española de este momento hubiese supuesto una lectura reductora que hubiese impedido entender en su justo punto las complejas motivaciones e implicaciones, así como la evolución a la que respondieron las tendencias escénicas surgidas durante estos años.

No obstante, si, por una parte, nos ha movido el interés por recuperar la memoria de unos objetos artísticos que han construido la historia del teatro español a través de miles de representaciones a las que han asistido millones de espectadores, por otra, no hemos querido centrarnos en una minuciosa exposición de las fichas técnicas de estos espectáculos, sino que hemos optado por un estudio analítico que, a partir de unos criterios formales de renovación de los códigos escénicos, definiese unos discursos sobre la teoría y la práctica de la innovación teatral durante este período. En este aspecto, este trabajo quiere ser una pequeña contribución a otra de las grandes lagunas bibliográficas en torno a los estudios escénicos, como es la historización de la teoría teatral. En 1988 abría Villegas su ensayo sobre ideología y discurso crítico en el teatro de España y América Latina

denunciando la ausencia de reflexión teórica en torno a la historia del teatro en el ámbito hispano.³ De esta suerte —con la convicción de que la disociación entre la teoría y la práctica de un hecho llevaría al falseamiento de su realidad última, integrada por cada una de estas partes dentro de una unidad común—, lejos de confeccionar un fresco de obras estáticas, dispuestas unas tras otras, hemos querido captar la historia con todo su movimiento, vitalidad, complejidad y hasta contradicción inherente a la evolución de cualquier fenómeno humano.

En este aspecto, ha sido esencial el desarrollo de las ciencias de los signos a lo largo de los años sesenta y su consolidación en la década siguiente. Superadas las posiciones inmanentistas del primer estructuralismo, comenzó a desarrollarse un modelo semiológico que pronto empezó a distanciarse de los esquemas lingüísticos a cuya sombra empezó a generarse. La aplicación de la semiótica, no solo al teatro, sino al resto de los sistemas culturales que conforman la realidad social, ha permitido desarrollar un nuevo concepto de texto artístico [Lotman, 1988] que ha puesto de manifiesto la especificidad del teatro como lenguaje al lado de otros muchos sistemas semióticos, de cuya interrelación surgen los significados. La aproximación semiótica al teatro ha revelado la peculiar condición del signo teatral y ha señalado la complejísima maquinaria de producción de significados que constituye la puesta en escena. Al mismo tiempo, esto ha posibilitado el establecimiento de las siempre polémicas relaciones entre obra literaria y obra teatral a la luz de un nuevo enfoque que reconociese a cada cual sus «derechos y deberes» en función de su naturaleza propia, para, de este modo, libres de los prejuicios de uno u otro «signo», delimitar en un marco dinámico, flexible y abierto las relaciones de dos mundos artísticos tan afines como dispares.

De ahí, que, tras un breve capítulo en torno a la problemática para la historización del teatro, en el que analizamos los presupuestos teóricos que han

³ «En términos generales, dentro de los estudios sobre el teatro, tanto españoles como hispanoamericanos, se ha dado una gran despreocupación por la autorreflexión del discurso teórico, es decir, el examen crítico, descriptivo o interpretativo del discurso *sobre* el teatro» [Villegas, 1988, 15].

guiado esta investigación, así como las fuentes de documentación para el estudio del teatro español contemporáneo, iniciemos el trabajo con un estudio de la evolución de la estructura interna del fenómeno escénico, es decir, aquella que queda configurada por la relación establecida entre los diversos elementos escénicos —montaje, texto, interpretación, escenografía, coreografía, música—, según los diferentes modos de creación teatral. Pero, en esta primera parte, en lugar de orientar el estudio desde el punto de vista de cada uno de los signos o canales de comunicación teatral, hemos creído más interesante el organizarlo a partir de cada uno de sus artífices: directores, autores, actores, escenógrafos y compositores, estudiando la evolución en la concepción de estas diversas figuras ante el surgimiento de nuevos modelos de creación teatral. Asimismo, considerando la crítica como un apartado más dentro del complejo proceso de comunicación escénica, hemos dedicado igualmente un apartado a la evolución del concepto de crítica teatral a medida que iban surgiendo nuevas concepciones del hecho escénico. Estos primeros capítulos, de carácter más teórico, presentan, pues, una exposición diacrónica del nacimiento y desarrollo de diferentes entendimientos del teatro, así como de los diversos procesos de creación a lo largo de estos quince años. Los variados artífices del fenómeno escénico se han visto obligados, progresivamente, a ir redefiniendo su función y espacio a medida que se desarrollaban nuevos tipos de teatro.

Una vez constatada la necesidad de referirse a una variedad de «teatros», más que a un modelo único, así como la realidad de una evolución paralela, aunque no inconexa, de cada uno de estos modos, entramos en la clasificación y el análisis de aquellas concreciones escénicas que han supuesto un nuevo eslabón en el desarrollo de las formas escénicas, ya sea por la excelente realización dentro de una corriente ya definida, por ser indicio de un cambio de dirección en la evolución de una determinada tendencia, o porque, finalmente, han llegado a crear un nuevo código desviándose del sistema o norma general. Como ya hemos adelantado, para la exposición analítica de estas producciones escénicas marcadas por su carácter más innovador hemos recurrido a la configuración de una serie de discursos

críticos y teatrales⁴ en los que se agrupan los diferentes montajes. Este período ha estado atravesado por muy diferentes corrientes, tanto de ámbito nacional, herencia de un rico pasado teatral que llegaba o se recuperaba a lo largo de los años sesenta, como el sainete, el realismo costumbrista, los géneros breves o el esperpento, como por movimientos comunes a todo el mundo occidental, v. g. el teatro épico brechtiano, el teatro antropológico o el teatro de calle. Este complejo entramado de influencias, enmarcado en un período social e ideológicamente de gran dinamismo, así como el ritmo constante de nuevas empresas que luchaban por renovar el panorama escénico, fueron provocando el nacimiento y el desarrollo de diversas corrientes que, a su vez, fueron evolucionando, no ajenas a influencias mutuas, desviaciones, etc. Sistematizar y analizar un período de la realidad, siempre ambigua, multiforme y sujeta a muy diferentes influencias y avatares, resulta siempre una tarea compleja y delicada.

Por este motivo, cualquier intento por establecer rígidas taxonomías corría el riesgo de incurrir en reductoras simplificaciones que podrían haber arrojado una falsa imagen de una etapa del teatro repleta de propuestas que, sin cesar, apuntaban nuevas alternativas a los lenguajes teatrales hegemónicos. Así pues, se ha optado por una clasificación de carácter más abierta y flexible, que no excluyese posiciones intermedias, configurada por los grandes discursos teatrales que han definido esta época. El orden de estos capítulos generales, así como de las diferentes puestas en escena que se engloban en cada uno de ellos, no responde a criterios aleatorios, sino que es el reflejo del mismo orden con el que fueron surgiendo en la realidad. Esto no ha evitado, por tanto, solapamientos de unas corrientes sobre otras, así como períodos de simultaneidad de diferentes

⁴ Siguiendo a Villegas [1988], se entiende por discurso crítico aquel que contiene los criterios, valores e ideologías a partir de los cuales se realiza una lectura de la historia. Por su parte, el discurso teatral es el producido por los propios creadores, ya sea de forma explícita o implícita, a través de sus obras. Por tanto, el discurso teatral tiene como fondo el propio contexto social y cultural del que nace, mientras que el discurso crítico tiene como objetivo primero las obras teatrales, aunque no deje de estar condicionado por el medio. Para la diferenciación entre ambos tipos de discursos, así como para un acercamiento general de carácter teórico a la historización del teatro, puede consultarse Villegas [1988].

movimientos. Mientras que existen ciertas tendencias más definidas teóricas y formalmente, como es el caso del teatro de tendencia ritual o el teatro basado en códigos revisteriles o circenses, otros movimientos presentan unos rasgos mucho más indefinidos, como el teatro realista, que les ha permitido atravesar, apoyándose en diferentes formas de expresión, todo el período. Es decir, aunque se ha priorizado el respeto a la coherencia en las exposiciones teóricas y la agrupación de los montajes por afinidad estética, al mismo tiempo, ha sido posible presentar, en parte, cierta configuración temporal, aunque flexible, muy significativa.

La posibilidad de conjugar ambas ordenaciones, tanto teóricas y formales, como cronológicas, es un indicio claro del razonado proceso evolutivo que a menudo describe la historia, en la que cada movimiento es producto, ya sea por reacción o evolución, del anterior. Todo ello sin perder de vista el concurso de un complejo panorama de influencias de otras tendencias escénicas creadas en el extranjero, así como la repercusión de ciertos autores dramáticos recuperados para la historia de la escena contemporánea española durante estos años, como Tennessee Williams, Anton Chéjov, Eugène Ionesco, Ramón María del Valle-Inclán o Federico García Lorca. Cada uno de los grandes capítulos va precedido de una introducción teórica en la que se exponen los diferentes discursos críticos en torno al movimiento en cuestión, así como los discursos teatrales dominantes en el mundo occidental convertidos en puntos de referencias imprescindibles. A continuación, se pasa a la exposición de los discursos teatrales concretos desarrollados por los creadores españoles —en la mayoría de los casos comparables a aquellos que estaban teniendo lugar en el resto del bloque occidental—. Estos discursos van seguidos ya de la ilustración práctica por medio de las propuestas escénicas específicas que los han configurado, de modo que entre la teoría y la práctica se establezca un diálogo continuo. La disposición de las diferentes puestas en escena configuran a su vez tendencias homogéneas. En el caso concreto del teatro popular, la afinidad entre los diferentes conjuntos de montajes ha aconsejado su agrupación bajo epígrafes generales.

El discurso teatral con el que se abría la década de los sesenta giraba en torno a los realismos y sus diferentes concepciones formales y éticas. Una concepción bastante amplia de este movimiento permitía encuadrar bajo este epígrafe una variedad de estéticas que iban desde los realismo naturalistas y costumbristas hasta el realismo barroco de corte expresionista, pasando por el realismo austero tendente a la economía de medios. Se trata, pues, de un capítulo heterogéneo caracterizado por un conjunto de propuestas que, partiendo de la mimesis como principio de creación, iban esbozando diferentes caminos. El siguiente gran movimiento que protagonizó la escena, cuando la concepción mimética del realismo comenzaba a entrar en crisis hacia mediados de los años sesenta, fue otra variedad de realismo, pero con un fuerte grado ya de elaboración formal y especificidad teatral: el realismo épico de Brecht. La influencia de este teórico y autor tuvo como resultados no solo la puesta en escena de muchas de sus obras, a partir de criterios diferentes, sino también la utilización de sus bases teóricas para la puesta en escena de otros textos. Esta corriente se desarrolló al mismo tiempo que empezaban a surgir propuestas aisladas de muy diferente naturaleza a través de las cuales se intentaba una superación de la mimesis realista. Sin embargo, el primer movimiento sistematizado de superación del realismo, de fuerte carácter expresionista, llegó en los últimos años sesenta, pasado el furor brechtiano: el teatro antropológico. Como apéndice a estos lenguajes de carácter ceremonial que integran este último apartado, dedicamos un estudio a unas peculiares producciones, igualmente de marcado tono ritual, pero vistas a través del cristal de lo grotesco, síntesis entre lo ritual y lo popular que anticipaba ya el último capítulo: el teatro popular. Los muy diferentes discursos generados en torno a este tipo de teatro recorrieron todo el período, aunque evolucionando en sus códigos de expresión. No obstante, las manifestaciones más peculiares de este movimiento, surgidas en los primeros años setenta a partir de la instrumentalización de formas parateatrales, tuvieron lugar ya como reacción a unas corrientes extranjeras abanderadas por el grupo estadounidense Living Theater y la figura del mítico director polaco Jerzy Grotowski, máximos exponentes del teatro antropológico occidental de aquella época. El último apartado de este capítulo, a modo de cierre, se consagra al estudio de una serie de

propuestas que intentaron conjugar un nuevo tipo de realismo épico con las formas populares de expresión, dos códigos escénicos que, a menudo, habían discurrido en paralelo.

Dentro del análisis de las puestas en escena consideradas fundamentales se ha seguido, siempre de una forma flexible, dependiendo de los puntos de interés que mostrase cada espectáculo, un esquema tripartito: dramaturgia, análisis de la puesta en escena y estudio de la recepción. En el primer apartado, se exponía la corriente dentro de la que se enmarcaba la obra, excepto en aquellos casos en los que, para evitar repeticiones inútiles, esto ya hubiese quedado suficientemente aclarado. Resulta interesante, aún cuando los resultados no fuesen del todo satisfactorios, constatar los objetivos y los planteamientos formales de cada uno de los creadores ante un proyecto escénico. A continuación, se pasa al análisis más concreto de la disposición espacial, de la escenografía y los decorados, según convenga, así como de las ilustraciones sonoras, caso de que presenten alguna relevancia. Finalmente, para terminar con el análisis escénico, se ofrece, en los casos que interese, el tipo de interpretación. La tercera parte consiste en la exposición de la recepción crítica, donde generalmente se comienza con la prensa periódica, para pasar a semanarios y revistas más especializadas. El minucioso análisis que en muchos casos se hace de las reseñas críticas que obtuvo el montaje encuentran justificación por la doble función atribuida a la crítica: por un lado, informa de la recepción que obtuvo el montaje y de qué aspectos formales suscitaron mayor rechazo, polémica o aceptación, pero, por otro lado, las reseñas críticas no dejan de ser, aún con toda la subjetividad que implican unas apreciaciones escritas a menudo con la premura impuesta por los medios de comunicación, una inagotable fuente de datos sobre aspectos formales o incluso detalles que hayan podido escapar a otros estudios más detenidos, caso de que estos existan, ya que, en ocasiones, la crítica constituye la única fuente de información [Vilches, 1997a]. De este modo, las abundantes citas textuales de reseñas no son exclusivamente un informe sobre la recepción del montaje, sino un modo de ayudar al lector a reconstruir mentalmente lo que pudo ser un determinado espectáculo. En algunos casos en los que la interpretación no

presentaba ninguna novedad relevante, se ha confiado —con el fin también de evitar enfadosas repeticiones de nombres de actores y actrices— su presentación a los testimonios de la crítica. La falta de datos sobre ciertos aspectos de un montaje, aconseja, en ocasiones, silenciar la voz del investigador sobre juicios y valoraciones subjetivas acerca de tal o cual aspecto o rasgo concreto, para dejar hablar a aquellos que sí presenciaron los montajes, aunque intentando poner siempre en perspectivas estas apreciaciones, que, si bien no son juicios infalibles, a veces son esenciales para captar una idea de lo que pudo ser una obra. Las descripciones textuales de algunas escenas, del comienzo de una obra, de unos decorados o del final del espectáculo, tomadas de la crítica, tienen esta misma finalidad de contribuir a la reconstrucción del montaje.

Siguiendo el modelo de parejas esenciales adoptado por Übersfeld [1981]⁵ para clasificar la puesta en escena en el teatro contemporáneo, sería posible el establecimiento de los siguientes binomios o líneas fundamentales para la historización del teatro español renovador de este período: jerarquización / dinamismo, transparencia / opacidad, representación / presentación, dramaticidad / narratividad y continuidad / fragmentación. Según su ordenación, la primera hace referencia a la estructura interna del sistema teatral, es decir, a la ordenación y relación de los diferentes signos escénicos durante la creación de la obra, la segunda y la tercera se refieren a la naturaleza del signo teatral y su evolución en

⁵ La investigadora francesa, después de exponer los sistemas clasificatorios de Brook o Strehler, cuya carga teórica y crítica acerca de la creación teatral los hace de alcance bastante general y vago, y tras señalar las limitaciones de los criterios historicistas de Dort (naturaslimo, simbolismo, expresionismo y épica), propone unas parejas significativas que permitan un grado mayor de análisis en las formas teatrales que se han ido sucediendo y simultaneando a través de las diferentes puestas en escena: fábula y teatro, mimesis y teatro, signos opacos y signos transparentes, imagen y palabras, continuidad y discontinuidad. La clasificación propuesta en nuestro estudio ha adoptado el esquema metodológico, así como algunos de sus rasgos, más o menos modificados a la situación del teatro español, otros, como la imagen y la palabra no parecen tan eficaces por apuntar más a una disociación de canales escénicos, más buscada en ocasiones por los críticos que por los creadores, que no es útil en el período que nos ocupa y no contribuyen, por tanto, a delimitar corrientes definidas en él.

los modos de significación, y, finalmente, la dos últimas aluden a la estructura externa de la obra según los tipos de narración.

Frente al modelo historicista ya tradicional tomado de la evolución de las formas artísticas europeas desde el final del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX —utilizado en este estudio como punto de referencia en la evolución de las diferentes actitudes frente al realismo: costumbrismo, naturalismo, expresionismo, epicidad, crisis de los realismos y, finalmente, expresionismo abstracto (teatro antropológico)—, el esquema teórico de las parejas fundamentales ofrece una visión global de todas estas tendencias. Esta visión unitaria, que trata de enmarcar las diferentes corrientes dentro de un proceso global de evolución formal, parece especialmente adecuada para el estudio de las manifestaciones artísticas en el mundo contemporáneo, ya que, a diferencia de lo que ocurrió durante las vanguardias históricas, en los años sesenta ya no se sucedieron los movimientos con la misma claridad, sino que comenzó a darse un proceso de simultaneidad, solapamientos e influencias mutuas que ha imprimido al arte contemporáneo cierto carácter de eclecticismo, interdisciplinariedad, uniformidad y, en una palabra, ruptura de esquemas y formas heredadas en beneficio de la interrelación de lenguajes y códigos de diferentes estilos teatrales, disciplinas artísticas y corrientes estéticas. El complejo panorama actual de la puesta en escena y la dificultad, cuando no imposibilidad, de una clasificación ordenada, es un fenómeno que empezó a fraguarse durante los años sesenta, con la recuperación y el desarrollo, al mismo tiempo, de muchas de las corrientes que se habían ido sucediendo a lo largo del siglo.

Jerarquización / dinamismo. A diferencia del resto de las parejas clasificatorias, esta no está referida únicamente a un determinado estilo o lenguaje escénico, sino que remite a las diferentes concepciones del teatro y de la creación escénica. El nacimiento de nuevas concepciones del fenómeno teatral, así como la diversificación de aproximamientos a la creación escénica, hizo que, junto a la férrea jerarquización de los signos escénicos en el teatro hegemónico de los años cincuenta, comenzase a tener lugar desde los primeros años sesenta toda una serie

de empresas teatrales, ya sea en forma de escuelas, grupos o cooperativas, que defendieron un modelo más abierto de la creación en teatro. El proceso de la puesta en escena no se limitó al servicio a un texto dramático con el fin de presentarlo con mayor elegancia, decoro, poder de atracción o gracia, sino que se fue consolidando una imagen compleja de la obra teatral como un producto artístico en el que intervenían muy diferentes lenguajes. Ya no solo hablaba un autor dramático a través de la obra teatral, sino que también se reflejaba la visión del mundo de un director, un escenógrafo, un compositor o un actor. Progresivamente, el espacio teatral dejó de ser un lugar para la declamación con más o menos acierto de las palabras escritas en un texto dramático siguiendo sus indicaciones, para convertirse en un espacio privilegiado de comunicación a través de muy diferentes códigos semióticos. Junto al lenguaje verbal, apoyado en un texto literario que ya no tenía por qué ser exclusivamente dramático, otras series de lenguajes como los cinéticos, tonales, cromáticos o sonoros se revelaron como importantes medio de comunicación en escena.

Transparencia / opacidad. La evolución hacia la opacidad formal en el proceso de significación es uno de los rasgos generales que han definido el movimiento de renovación de las artes en el siglo XX. El teatro no fue una excepción. Las formas escénicas no solo reivindicaban su carácter de lenguajes artísticos, y, por tanto, artificiosos, sino que potenciaban esta cualidad oscureciendo la percepción del signo, con lo cual este se convertía claramente en un elemento más del microcosmos artificial de la escena. La tendencia a la obstrucción en la percepción de las formas artísticas fue un elemento central en las vanguardias históricas. Ya en 1916, Sklovski, uno de los exponentes del formalismo ruso, describía en su ensayo, *Art as Device*, una concepción del arte opuesta a la defendida por los realismos:

La meta del arte es transmitir la experiencia inmediata de una cosa como si se viese y no como si se reconociese; el mecanismo del arte es el de «extrañar» las cosas, es el mecanismo de la forma obstruyente que alarga la dificultad y la expresión de la percepción, pues en arte el proceso de

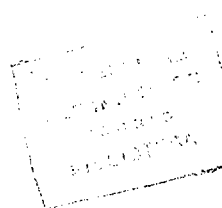
percepción está orientado a sí mismo y tiene que prolongarse; el arte es un medio para llegar a saber cómo se hacen las cosas, ya que en arte las cosas hechas no son relevantes [Fokkema / Ibsch, 1992, 33-34].

Representación / presentación. El funcionamiento del proceso de comunicación teatral se apoya sobre un signo que adquiere una doble naturaleza semiótica: si, por un lado, remite a un referente externo, por otro, no puede dejar su condición autorreferencial, es decir, de ser él mismo. Las posibilidades de significación que adquiere cualquier significante en escena son ilimitadas, pero sin negar su propia materialidad como significante. Frente a la materialidad «insignificante» de las letras o las notas musicales, el signo teatral no puede ocultar su condición física, y esta, a su vez, no puede evitar la transmisión de una determinada sensación, emoción o idea al público. Un trozo de madera puede significar una silla, una mesa o cualquier otra realidad, pero sin dejar de ser un trozo de madera, que, al mismo tiempo, está remitiendo a él mismo. Esta naturaleza bipolar esencial al signo teatral establece un interesante parámetro para definir la evolución de la escena contemporánea. Si la función referencial remite siempre al poder de representación del objeto en escena, la función autorreferencial llama la atención sobre su propia presencia en ese momento y en ese lugar.

Diferentes corrientes de renovación teatral desarrolladas a lo largo de este siglo han compartido la misma tendencia a desarrollar el poder de presentación que ofrece la escena por encima de su capacidad referencial. En este aspecto, el teatro brechtiano consiguió un difícil equilibrio entre estos dos polos. Si, por un lado, se ha basado en el poder referencial de los signos escénicos con el fin de narrar una fábula que, a su vez, se proyectase sobre la realidad, por otro, ha sabido desarrollar toda la potencialidad de la materialidad del objeto en la escena, así como de la condición real de un actor. Brecht, para no renunciar al hecho de la representación, pero para acabar con el efecto alienante que esta supone, desarrolló la famosa técnica de la interpretación distanciada, según la cual, el actor, por un lado, reivindicaba toda su condición de persona, miembro de una sociedad y responsable de sus actos, y, por otra, afrontaba el hecho de la representación —ahora

convertida en muestra— de su personaje. Sin embargo, fueron las corrientes de teatro ritualistas las que llevaron al extremo la capacidad de crear en escena una nueva realidad autorreferencial que negase cualquier referente que no fuese el aquí y el ahora del actor y el objeto. El Teatro Antropológico ya no pretendía referirse ni mostrar nada más que la propia realidad levantada en escena. A diferencia de Brecht, que utilizó el poder del actor de presentarse a sí mismo como mecanismo contra la alienación y en beneficio de la lucidez crítica, el teatro ceremonial se sirvió del poder de presentación de un objeto o cuerpo en escena para lograr una comunicación, no más distanciada o crítica, sino, al contrario, más emocional, sincera y auténtica. Esta doble función de la presentación escénica, por un lado, la mostración desde la distancia y, por otro, la acentuación de la comunicación sensitiva a través de la proximidad del cuerpo desnudo del actor al espectador o de la utilización de un determinado material en la escenografía, introdujo en el sistema brechtiano un aspecto emocional que el mismo director no quiso reprimir y que algunos críticos han apuntado creyendo así desmontar el lenguaje teatral del dramaturgo alemán. En la escena española, es fácil comprobar la creciente atención de los creadores por subrayar la materialidad de los objetos en las escenografías, a menudo aislándolos en el centro de un espacio vacío, con lo cual se centraba la atención del espectador sobre él.

Dramaticidad / narratividad. Tanto las estructuras dramáticas como las escénicas, han experimentado a lo largo de este siglo una progresiva evolución hacia formas narrativas, en detrimento de los rasgos más específicamente dramáticos, como el diálogo. La condición hegemónica de los géneros narrativos durante el siglo XX ha influenciado —siguiendo la teoría de Bajtin— en el resto de los géneros, provocando una suerte de narrativización. Pero, en el caso del teatro, no se puede aducir únicamente esta avasalladora dominancia de la narración con respecto a la poesía o el drama, sino que una pluralidad de condicionamientos han venido a justificar esta marcada tendencia del teatro más renovador de los años sesenta. Desde la búsqueda de la distanciamiento, la claridad crítica, el acercamiento a un teatro más reflexivo o discursivo, hasta la necesidad de unas estructuras más



abiertas que dejaran un mayor margen para la creatividad escénica fueron algunas de las causas que explican esta evolución.

Sin duda, fue la teoría del teatro épico de Brecht el primer esfuerzo por sistematizar, tanto en lo referente a escritura dramática como escénica, la introducción de estructuras narrativas, introduciendo una importante modificación con respecto a las bases de la tragedia fijadas por Aristóteles como imitación de acciones por medio de personajes. El autor alemán descubrió en la narratividad la posibilidad de imprimir al teatro una mayor lucidez crítica a través de la distanciación que imponía la figura de un narrador. Pero este teatro, no solo permitía la exposición distanciada y serena de unos hechos ante un auditorio, sino que abría las puertas de este género a unas amplias posibilidades formales, superando las estrechas limitaciones con las que quedo acotada en la *poética* del filósofo griego. Al mismo tiempo que los nuevos textos dramáticos iban reflejando la nueva tendencia como en *El tragaluz*, de Antonio Buero Vallejo, o *Vent de garbí i una mica de por*, de Maria Aurèlia Capmany, la escena iba aprovechando igualmente la flexibilidad formal que le ofrecían las nuevas técnicas.

Continuidad / fragmentarismo. Estrechamente relacionado con la tendencia a la narración, se sitúa otro de los ejes en el que se ha movido la renovación teatral de este período. Los diferentes intentos que se han sucedido a lo largo del siglo XX en el mundo occidental por acabar con la idea de trama o argumento no ha quedado sin reflejo en la escritura dramática, así como en la creación escénica. La disolución de una acción que imprimiese a la obra un principio de dinamismo estaba ya presente en el realismo impresionista al que llegaba Chéjov en su intento por captar un instante, un momento en el tiempo. Su obra fue un excelente punto de partida no solo para la renovación que se llevó a cabo durante las primeras décadas, encabezada por Stanislavski, sino también durante los años sesenta. El aniversario de su nacimiento abrió dicha década dejando a los creadores del momento el difícil reto de levantar en escena esa mágica realidad detenida y casi inaprehensible que el autor ruso parecía captar en sus producciones.

Toda historia consiste en una selección de objetos o datos de la realidad con los que se construye un discurso a partir de unos criterios. Cualquier tipo de selección implica unos riesgos evidentes, que aumentan en el caso del teatro, ya que el carácter efímero de este y su difícil documentación, hacen que una primera selección ya se haya producido a lo largo del devenir histórico. Con lo cual, la documentación que le llega al investigador ha pasado por un primer filtro natural impuesto por la historia. Sobre esta selección, se realiza una segunda, cuyos resultados son los que se exponen a continuación. Como dicen Lotman y Uspenskij [1979, 74] en su ensayo sobre el funcionamiento semiótico de la cultura, toda historización supone una lectura, es decir, un recordar unos datos que van a formar parte de ese gran texto que es la historia para condenar otros al olvido:

La transformación en texto de una cadena de hechos va acompañada inevitablemente por la selección, esto es, por la fijación de determinados acontecimientos, que se traducen en elementos del texto, y por el olvido de otros, declarados inexistentes. En este sentido, todo texto contribuye no sólo a la memorización sino también al olvido.

No se trata aquí, sin embargo de olvidar nada, ni mucho menos de declarar algo como inexistente, sino simplemente de presentar una historia más, al lado de muchas otras historias de una realidad compleja como es la del teatro, compuesta de muy diferentes caras. Nuestro trabajo no ha tenido como objetivo la exhaustividad en la exposición de una realidad, sino el sostenimiento coherente, a partir de los datos suministrados por esta, de unos discursos en torno a la creación teatral. La inmensa riqueza, variedad y complejidad que caracterizan los fenómenos humanos nos garantiza que la realidad siempre será mucho más amplia y variada que lo que se pueda acotar a lo largo de unas páginas. Nos conformaríamos, pues, con que los caminos esenciales por los que ha discurrido esa ilimitada cantidad de matices, rasgos y formas producidas por la escena española entre 1960 y 1975 estén esbozados en este estudio.

I. BASES TEÓRICAS Y ACERCAMIENTO METODOLÓGICO PARA UNA HISTORIZACIÓN DEL TEATRO

A escala de todo el planeta, con material y concreta realidad física lo que hay son toda una infinidad de tipos y subtipos singulares de teatro, incluidos los teatroides y las formas parateatrales. En su materialidad física, la bruta realidad en bruto es y tiende a ser multiforme por más que el teoreta de turno siempre anda emperrado en vestirla de uniforme.

Miguel Romero Esteo [1978, 72]

I.1. Introducción

En 1789 abría Schiller su lección inaugural en la Universidad de Jena con el siguiente interrogante: «Was heisst und zu welchem Ende studiert man Theatergeschichte?» [Fischer-Lichte, 1993, 3], dos siglos más tarde sigue siendo necesario hacerse la misma pregunta: ¿Qué es el teatro y qué significa su historización? Si la teoría del teatro no ha conseguido delimitar su objeto de estudio —y por tanto la historización de un objeto que parece difícilmente aprehensible se presenta todavía como una empresa problemática—, se ha de llegar con Romero Esteo a la conclusión de que el teatro vive y ha vivido desde su aparición en una multiplicidad de formas que no han dejado de evolucionar desde su nacimiento. Esto explica la dificultad de definir un concepto, cuyo referente, el teatro, se basa en su carácter efímero —la negación de lo permanente, lo fijado, lo que queda— y se caracteriza por su heterogeneidad formal y capacidad metamórfica, especialmente en la escena contemporánea, cuando el lema de los grandes creadores parece ser el «todo es posible». La temporalidad e inmediatez con que se presenta hace que sea una actividad artística difícilmente sistematizable. Cada vez que cae un telón, cada vez que un grupo de comediantes recoge los atrezzo, las luces y, hasta, en ocasiones, el escenario, el objeto artístico que es el teatro desaparece, y solo le quedan al historiador, en el mejor de los casos, algunos rastros, textos dramáticos, recepciones críticas, fotografías, esbozos... La diversidad de formas y su diferente

tipología a través de la cual ha evolucionado la práctica teatral a lo largo de los siglos llevaba al investigador francés Bablet [1977, 7] a negar la existencia de una esencia permanente e intemporal que defina el fenómeno teatral al margen de los rasgos formales propios de cada puesta en escena y el tipo de comunicación teatral propuesto:

The diversity of opinion leads one to doubt that there is an «essence» to the theater; in fact, the theater has no fixed and eternal essence. It is an art that at each stage of its evolution is defined by its aims and means of expression and by its ways of addressing its audience.

El carácter efímero, la heterogeneidad formal y el dinamismo de la estructura del sistema teatral hace que siga siendo necesario —para comenzar con una «historia del teatro»— la delimitación de lo que se entiende por los dos conceptos que encierra este sintagma: «historia» y «teatro». A finales del siglo XX, el grado de relativismo adquirido por la cultura occidental parece haber descartado en algunos ámbitos la objetividad como meta utópica de un estudio histórico sobre un determinado fenómeno en un período cronológico dado. La concepción universalista de la historia desarrollada por la Ilustración o el modelo hegeliano de la historia como «Weltgeist» en una evolución teleológica hacia su perfección dejaron de ser operativos a partir de la crisis del positivismo a finales del siglo XIX. A lo largo del siglo XX se ha ido imponiendo una concepción fragmentada de la realidad en la que esta llegaba a perder la armonía y unidad que el pensamiento clásico le atribuyó. Del modelo de las ambiciosas *macrohistorias* diseñadas en siglos pasados, que conocieron en la enciclopedia ilustrada una de sus más audaces realizaciones, se ha evolucionado hacia un concepto de *microhistoria* impuesto en las metodologías científicas a lo largo de un siglo, que respondiendo a una nueva visión de la realidad, ha evolucionado hacia la especialización radical y el estudio minucioso de parcelas muy concretas de esta. Desde una concepción unitaria y totalitaria de la historia, se ha evolucionado hacia un modelo relativista que no acepta una única lectura de una realidad compleja, sino una pluralidad de «historias», cada una establecida a partir de diferentes presupuestos y todas ellas complementarias. Junto al proceso de fragmentación y relativización experimentado en la concepción de la realidad del mundo contemporáneo, y también debido a ello, las teorías y metodologías en las ciencias humanísticas se han visto multiplicadas a lo largo de este siglo,

desbordando, finalmente, el esquema de nacimiento-desarrollo-crisis, que había funcionado en modelos históricos del pasado, para configurar un panorama complejo en el que, como respuesta a una realidad atomizada, se presentaba una correspondiente variedad de concepciones y aproximaciones al objeto de estudio. La adopción de unas bases teóricas obliga a la aceptación de unos principios y criterios que, por definición, han de ser excluyentes de otros. Así pues, el resultado de esta investigación sobre el teatro español no se propone como «la historia», única y definitiva, del teatro español entre 1960 y 1975, sino como «una historia» más del teatro de este período, que solo pretende ser coherente con los principios teóricos en los que se sustenta. Esta historia ha de ser entendida, pues, como una «historia» al lado de muchas otras «historias» sobre un fenómeno tan complejo y multiforme como es el teatro, tanto en su proceso de creación como en el de su comunicación, y que exige, por tanto, la investigación desde perspectivas diversas, pero complementarias, para poder ser entendido en su totalidad.

La diversidad de formas teatrales que se han sucedido a lo largo de la historia y que parecen convivir, junto con el nacimiento de otras nuevas, en la escena contemporánea hacen desistir de la idea de imponer una definición de teatro con ambiciones de validez universal, una definición de teatro que se erija en la única válida, sino que aconseja más bien tratar de delimitar en sus rasgos mínimos un espacio del teatro que sea lo suficientemente eficaz como para servir de instrumento científico en el que basar una historización y un análisis coherente de la actividad teatral de un período determinado. Además, esta diversidad teatral se ha visto rodeada de un copioso panorama bibliográfico en torno a la teoría del teatro que ha configurado, a su vez, una amplia variedad de posiciones teóricas, desarrolladas especialmente desde los últimos años sesenta con la extensión de la semiótica al estudio del teatro. La notable producción bibliográfica y las frecuentes polémicas surgidas al calor de diferentes posiciones advierten igualmente del controvertido campo en el que se sitúa la creación teatral. Si, por un lado, el fenómeno teatral había de limitar su condición de espectáculo frente a otros actos de carácter igualmente espectacular como el circo, los toros, el deporte, las ceremonias o una conferencia, por otro lado, todavía debía afrontar el reto de asumir su propia naturaleza artística frente a la creación literaria, a la que a menudo ha sido subordinada negándole un espacio propio, artísticamente autónomo y específico.

Sin embargo, los variados sistemas semióticos que participan en el hecho teatral, así como la intervención de disciplinas artísticas tan diversas, dificultan hasta llegar a cuestionar la posibilidad de encontrar una definición de teatro que vaya más allá de la enumeración de sus rasgos imprescindibles y suficientes. Especialmente para la historización del teatro contemporáneo —período en el que ha tenido lugar una verdadera explosión de formas teatrales que buscan su expansión a través de otras artes y códigos culturales al mismo tiempo que, paradójicamente, reivindican su especificidad propia— se hace necesaria la formulación de un concepto de teatro lo suficientemente amplio como para incluir fenómenos artísticos aparentemente tan diversos como la puesta en escena más tradicional de un texto dramático, la creación de un espectáculo directamente sobre un escenario desnudo a partir de un actor y sin un texto preexistente o la dramatización del flamenco con la actuación de «bailaores» y «cantaores» que suben a escena por primera vez. Los puntos en común que puedan englobar estos diferentes tipos de espectáculos y, a su vez, diferenciarlos de otros, como la actuación de unos malabaristas en la calle o el discurso que un político ofrece en una tribuna, lleva a una definición de teatro que ha de partir de una aceptación del fenómeno teatral como hecho plural, abierto y flexible que admite muy diferentes concreciones prácticas.

La delimitación de un fenómeno estético tan amplio, con respecto, tanto a los materiales artísticos empleados como a los modos de creación, ha obligado a abandonar una definición que enumerase sus características formales, así como su funcionamiento, para conformarse con una aproximación pragmática en la que figurasen los elementos imprescindibles y suficientes para su realización. Se entenderá, pues, por «teatro» el fenómeno por el cual «A» corporiza o interpreta a «B» mientras «E» mira, es decir, la presencia de una persona que hace el papel de un personaje bajo la mirada de un espectador, que, simultáneamente y sin solución de continuidad espacial, presencia el trabajo del actor, pero teniendo conciencia de la naturaleza de intérprete del primero. Esta definición de teatro parte de la esencia espectacular del fenómeno escénico, que radica en la simultaneidad, temporal y espacial entre el proceso de producción y el de recepción. El compartimiento de un tiempo y un lugar por el productor y el receptor de un determinado acto es el rasgo característico de todo espectáculo. Sin embargo, el teatro, frente a otro tipo de espectáculo como los toros, los juegos malabares o la magia,

se diferencia de ellos tanto por la necesidad esencial de un público, sin el cual sería absolutamente imposible el hecho de la representación, como por la creación de un plano imaginario o ficticio del que carecen otro tipo de actos espectaculares. Asimismo la necesidad de una cierta competencia por parte del receptor es esencial para que la representación sea concebida como teatro, ya que sin el concurso del público, consciente de su asistencia a un acto teatral y, por tanto, poseedor de un conocimiento básico del funcionamiento del código escénico, este no llegaría a tener lugar. La mirada consciente del espectador se convierte, pues, en uno de sus rasgos esenciales.

La práctica escénica de las últimas décadas, especialmente a partir del período de renovación que tuvo lugar durante los años sesenta, ha obligado a la adopción de criterios teatrales más amplios y flexibles que permitan la inclusión de nuevas producciones escénicas. La aplicación sistemática de la semiótica desde una perspectiva posestructuralista al estudio de la literatura y otros sistemas culturales desde los primeros años setenta ha dado lugar a la aparición de sucesivos estudios consagrados al análisis del teatro como fenómeno artístico de carácter espectacular. Así pues, los rasgos aludidos más arriba ya han sido destacados, de uno u otro modo, por diferentes investigadores como elementos esenciales al fenómeno teatral. Pasadas las primeras aproximaciones al hecho escénico por parte del círculo de Praga, encabezadas por los estudios de Otakar Zich, nombres como Ruffini, De Marinis, Pavis, Fischer-Lichte o, ya en el área española, García Barrientos, han continuado desarrollando diferentes aproximaciones teóricas que tienen el espectáculo teatral como el objeto de estudio, sin que esto vaya en detrimento de la obra dramática en su doble naturaleza, literaria y teatral. De Marinis [1982], ya en la introducción a su *Semiotica del teatro* propone su trabajo como una crítica a toda concepción «prevaricante del testo drammatico, secondo la quale lo spettacolo sarebbe un'entità secondaria e derivata, trascurabile dall'analisi semiotica, che potrebbe ricavarla dal testo drammatico, in cui è in qualche modo "contenuta"», así como una propuesta de concebir el hecho teatral como «autonomo e primario, e inoltre come entità multilivellare, cioè pluricodica e materialmente eterogenea, risultante dalla combinazione di elementi più specifici e di altri meno o non specifici» [9]. En este sentido, aludía a todos aquellos estudios que, igualando una puesta en escena real y concreta de una obra dramática con la puesta en escena virtual a partir

de su lectura, presentaban el análisis del texto dramático como el estudio de un objeto teatral, sin tener en cuenta la distancia semiótica que separa ambos artefactos artísticos:

Vogliamo comunque ribadire fin d'ora che messa in scena reale-concreta e messa in scena virtuale-ideale-potenziale sono due entità ben distinte e non correlate biunivocamente, e che la distanza che separa la seconda dalla prima (l'unico oggetto pertinente a una semiotica teatrale propriamente detta) non è colmabile finché si resta sul piano del testo scritto (comunque letto o analizzato) e non ci si decide a prendere in esame la sua transcodificazione in una concreta occorrenza spettacolare [25]

La imposibilidad de establecer una determinada gramática que exponga las normas de combinación y construcción del código teatral, como ocurre con las existentes para otro tipo de lenguajes como el verbal, lleva al investigador italiano a limitarse, pues, a ofrecer unos «criteri di riconoscimento» a partir de las condiciones pragmáticas (externas) de producción del espectáculo: a) «compresenza fisica reale di emittente e destinatario (quest'ultimo, di norma, colectivo)» y b) «simultaneità di produzione e comunicazione» [64]. La heterogeneidad semiótica de los sistemas teatrales presenta, pues, una barrera insalvable a la confección de un conjunto de normas que permitan caracterizar el hecho escénico de forma ahistórica a partir de su naturaleza formal, sin tener que limitarse a unos criterios de exclusividad. Esto conduce al investigador italiano a la negación de una competencia esencial al acto teatral, por parte del espectador, que no sea la exclusivamente pragmática. A diferencia de lo que sucede con los sistemas lingüísticos, el teatro, en sentido abstracto, no permitiría una competencia propriamente «lingüística», sino únicamente pragmática.

Por su parte, García Barrientos [1981] propone el carácter temporal, inestable e inmediato de la actuación como la esencia de las artes espectaculares, entre las que incluye el teatro, frente a la condición permanente, fija y cerrada de otras artes codificadas mediante algún tipo de escritura que permita su fiel transmisión. A partir de esta oposición escritura-actuación, enuncia los rasgos que agrupan las expresiones espectaculares: «En los espectáculos de *actuación*, creación y percepción son

simultáneas. Por otra parte, se da un intercambio comunicativo entre actantes y espectadores, una verdadera interacción, que fundamenta la exigencia de un acuerdo por ambas partes acerca del espacio-tiempo en que el “acontecimiento” haya de producirse» [29]. La absoluta dependencia del teatro con respecto a la mirada de un público competente le lleva a definirlo como «la “esencial” actuación», ya que el teatro, a diferencia de otras manifestaciones espectaculares como el deporte, el circo o los toros, no existe al margen de su condición de representación, para la que es esencial un público: «si quitamos el público de una representación, nos quedamos sin espectáculo, pero también sin representación, sin Teatro, nos quedamos en el puro vacío, en la nada» [34]. Así pues, propone el eje actor-público como la frontera que delimita el espacio del teatro: «su neutralización será índice de que se ha rebasado su terreno, de que se está fuera de él».

Esta concepción del teatro no excluye, sin embargo, otras aproximaciones a un fenómeno en el que participan elementos artísticos muy diversos, así como la posibilidad de historiar el teatro a partir de uno u otro de estos aspectos. Testimonio de esta diversidad de acercamientos teóricos es la frecuente redefinición que conceptos esenciales a la teoría teatral han sufrido en las últimas décadas dependiendo de diferentes concepciones del teatro. Frente al modelo de «texto espectacular», por ejemplo, que desarrolla De Marinis o Fischer-Lichte como el constructo teórico definido por un montaje teatral,⁶ Bobes Naves lo concibe, en paralelo al «texto literario», como un componente más de la obra dramática, que comprende «todos los indicios que en el texto diseñan una virtual representación» [21]. Aceptando la legitimidad del texto dramático, así como su especificidad artística, De Marinis advierte que «[q]ui non si sta mettendo in dubbio —sia chiaro— la legittimità di una semiotica del TD [texto dramático], si sta solo criticando la pretesa (presente ancora in molti studiosi) di scambiare il TD scritto per lo

⁶ «per /testo spettacolare/ deve intendersi lo spettacolo teatrale, considerato come un insieme non ordinato (ma coerente e compiuto) di unità testuali (espressioni), di varie dimensioni, che rinviano a codici diversi, eterogenei fra loro e non tutti specifici (o, al meno, non necessariamente), e attraverso le quali si realizzano delle strategie comunicative, dipendenti anche dal contesto produttivo-ricettivo.» [De Marinis, 1982, 61].

spettacolo o, più esattamente, di ritenere il secondo “incluso” nel primo, quando semmai è vero il contrario» [25].

Para la historización en un eje diacrónico de un objeto estético dado y el estudio evolutivo de su sistema y código artísticos subyacentes, no es suficiente, sin embargo, con la delimitación de su naturaleza, sino que es necesario el análisis de su funcionamiento como estructura creadora de significados, tanto desde un punto de vista intrínseco, es decir, de las relaciones (sintagmáticas) establecidas entre los diferentes elementos constituyentes, como desde un acercamiento extrínseco (paradigmático) dentro del sistema cultural en el que se inserta. El teatro no es solamente el hecho de una representación ante un público, sino que constituye, como cualquier otra manifestación artística, un subsistema cultural más, al lado de otros subsistemas, estéticos o no. La peculiaridad de este subsistema es que existe exclusivamente en la absoluta inmediatez de su proceso de comunicación, fuera del cual deja de ser teatro, y cada uno de los elementos que lo forman pasan a ser documentos inertes de un hecho artístico que solo tuvo vida mientras se produjo.

El perfeccionado sistema de apropiación de otros lenguajes culturales que supone el teatro se basa en el poder de semiotización que caracteriza el espacio escénico en el que tiene lugar. Todo objeto, movimiento, luz, sonido o palabra que se produce sobre un escenario recibe inmediatamente un poder de significación que no tiene fuera de la escena, se reviste, dentro de un plano imaginario, de otra identidad, aunque esta pueda llegar a coincidir con la de su ser real. Una silla sobre un escenario pierde su categoría de silla real para convertirse en un signo de una silla, de tal suerte que el objeto real «silla» podría ser sustituido por otro significante, un palo, una trozo de cartón o incluso un actor, y este podría desempeñar la misma función que la silla real. Todo signo de la realidad llevado a un escenario adquiere una doble condición semiótica, convirtiéndose en un signo que remite a su vez a otro, sin que por esto pierda, no obstante, su condición material también significadora. De este modo, el signo teatral se caracteriza por su esencial carácter ficticio, en palabras de Eco [1978, 47]:

Si el teatro es ficción, lo es solamente porque es signo. Resulta justo decir que muchos signos no son ficciones, en la medida en que por el contrario pretenden indicar, denotar, significar cosas que existen realmente: pero el signo teatral es un signo ficticio, no porque se trate de un fingimiento o de un signo que comunica cosas inexistentes [...], sino porque finge no ser un signo.

El hecho de que los signos teatrales puedan ser calificados «como naturales y no artificiales, motivados y no arbitrarios, analógicos y no convencionales» —continúa Eco— es la prueba evidente de que acierta en su empresa de negar su propia condición de signo. El poder de semiotización del espacio escénico proporciona al teatro una naturaleza ficticia que le diferencia, a su vez, de otro tipo de espectáculos que carecen de este plano imaginario. Los deportes, juegos malabares, el circo o los toros no desarrollan un nivel de ficción. En este sentido, los ritos y ceremonias se sitúan en un punto intermedio: contienen un plano de ficción, pero el público, al no presenciarlo como tal, le priva de la necesaria mirada consciente del espectador necesaria para la existencia del teatro. En cualquier caso, de todas las manifestaciones espectaculares, las ceremonias, con el significado añadido que adquiere cada uno de sus movimientos, gestos, elementos de vestuario o palabras, son las que se sitúan más cerca del sistema estético del teatro:

Todo ritual implica necesariamente un lenguaje que le es propio y que sobre todo consiste en atribuir significaciones particulares a comportamientos habituales. La esencia lúdica de este código tiende a disimularse detrás de su acepción general. El ritual, igual que el lenguaje, se convierte en un juego que niega su propia esencia. Y de esta autonegación emerge el valor ceremonial [Campeanu, 1978, 108].

Este funcionamiento semiótico dota al signo teatral de un grado tal de heterogeneidad y movilidad que ha provocado numerosas discusiones para llegar a acotar el elemento semiótico base o fundamental del teatro. La delimitación de la unidad teatral mínima, que ha ofrecido los más diversos resultados, ha sido uno de los aspectos que ha canalizado el análisis semiótico del texto teatral, ya sea en su condición literaria o espectacular. El personaje, la acción, el espacio, la situación o una confluencia de varios

de estos elementos han sido reivindicados como unidades mínimas que, en sucesivas combinaciones, forman la unidad de máxima complejidad que es la puesta en escena. Kowzan [1968], en un primer acercamiento, propuso la siguiente división del teatro en unidades básicas: «l'unité sémiologique du spectacle est une tranche contenant tous les signes émis simultanément, tranche dont la durée est égale au signe qui dure le moins». Esta misma postura, más o menos redefinida, ha sido adoptada por otros estudiosos del teatro como Díaz Borque [1975]. Una interesante modificación es la propuesta por Ruffini [1975], quien diferencia signos parciales de signos globales, estos, a su vez, compuestos de los primeros. Sin embargo, la polifuncionalidad y heterogeneidad del signo teatral ha invalidado estos intentos por hallar una unidad mínima homogénea, de cuya articulación, en sucesivos niveles, a imagen del modelo lingüístico, surja el montaje teatral completo. El mismo Kowzan [1992a, 178], consciente de la dificultad de acotar el signo teatral sin caer en una excesiva atomización, modifica su teoría y propone el concepto de «entité sémiologique» como unidad teatral significativa: «entité constituée parfois par un seul signe mais surtout par plusieurs signes qui appartiennent à différents systèmes».

Otros investigadores, entre ellos Pavis y Fischer-Lichte, han abogado por una estructuración inversa del espectáculo teatral, considerando toda la obra como la única unidad significativa con sentido independiente, articulada, a su vez, en una multiplicidad de signos menores ordenados en diferentes niveles y según estructuras de dominancia, dependencia o interdependencia. De este modo, se abandonaba el intento frustrado de buscar unidades mínimas a partir de las cuales realizar la síntesis de la obra total. Según esta teoría, cada puesta en escena constituiría una unidad semiótica o signo teatral independiente pleno de significado e integrado a su vez de otros muchos signos. De esta suerte, la historia del teatro quedaría configurada por la articulación de los diferentes signos teatrales que se han sucedido a lo largo de un período, es decir, de las diferentes puestas en escena, por la relación establecida entre ellas dentro de discursos teatrales comunes y de estas con el entorno cultural y social en el que se realizan.

Desde la perspectiva semiótica, se apuntaba, pues, una nueva vía para solventar una de las grandes polémicas en la teoría del teatro del siglo XX, a saber, la naturaleza

artística de la obra teatral con respecto al texto literario. La radical diferencia entre la materialidad semiótica del signo teatral, cualquiera que sea, y el signo literario apuntaban de forma clara a dos objetos artísticos diversos.⁷ Es justamente la irreversibilidad entre el proceso de transformación del texto literario en teatro y viceversa —dado el diferente tipo de signo que utilizan— una de las pruebas definitivas que demostraron la falta de univocidad entre tipos de texto y, por tanto, su diferente naturaleza artística. Fischer-Lichte [1988] incidía en la característica de irreversibilidad con la que De Marinis definía el proceso de transcodificación semiótica entre obra dramática y teatro. Apoyándose en este proceso de transcodificación se había intentado reducir el fenómeno escénico a una mera traducción de una obra artística a cuyo servicio se veía subordinado. La insuperable distancia existente entre la naturaleza semiótica de los signos lingüísticos que conforman la literatura y la iconicidad y presencia material característica de los signos teatrales era la prueba irrefutable de la imposibilidad de referirse a la obra escénica como traducción de un texto literario. Tanto la voz como el cuerpo del actor constituían un material semiótico que desbordaba con mucho la simple función de transposición de unos signos verbales. La cantidad de significados, connotaciones o, simplemente, sensaciones que se desprenden de un modo de andar, de un tipo de declamación, de una determinada forma o colocación de un objeto en escena o la introducción de una melodía escapaban a las indicaciones, limitadas por su base verbal, contenidas en un texto literario. En el mejor de los casos, junto a los significados suministrados por la obra dramática, se introducían muchos otros que pasaban a formar parte de un nuevo objeto artístico. En este sentido, Fischer-Lichte llegaba a cuestionar el tipo de equivalencia que se podía establecer entre el texto dramático y el teatro:

Denn die Eigenart der theatralischen Zeichen ist von derjenigen der sprachlichen Zeichen so verschieden, dass zumisdest ein Zweifel erlaubt sein muss, ob sich die

⁷ A este respecto, resulta relevante la claridad con la que Mukarovski, ya en 1936, fue capaz de señalar los beneficios que una aproximación semiológica aportaría al estudio de la naturaleza de la obra de arte y su funcionamiento dentro del sistema de la cultura: «Sólo el punto de vista semiológico permitirá a los teóricos reconocer la existencia autónoma y el dinamismo esencial de la estructura artística, así como comprender su evolución como movimiento inmanente, aunque en constatanse relación dialéctica con la evolución de los otros campos de la cultura» [Kowzan, 1992, 145].

mit sprachlichen Zeichen konstituierten Bedeutungen tatsächlich Äquivalent in theatralischen Zeichen werden konstituieren lassen [48].⁸

A partir de los criterios semióticos parecía, pues, clara la autonomía y especificidad artística de la obra teatral como representación. No obstante, la escritura de la historia configurada por la sucesión de signos teatrales o puestas en escena a lo largo de un eje diacrónico implica también el conocimiento de las distintas partes que lo componen para conocer, de este modo, su naturaleza, su articulación interna y su relación con los sistemas semióticos externos. Aplicando el modelo de la glosemática al signo teatral, es posible diferenciar en él las partes que Hjelmslev distingue en el signo, a saber: sustancia y forma del significante y el significado. La primera está constituida por los materiales que se utilizan para la puesta en escena, la forma del significante, por otro lado, responde a la ordenación de estos materiales en una forma determinada. La sustancia del significado remite a la ideología o la concepción del mundo que encierra la obra, mientras que la forma del significado radica en la disposición adoptada por los elementos semánticos de la fábula para su expresión mediante la puesta en escena. En el caso de la obra de madurez de Bertolt Brecht, la sustancia del significante está compuesta por el tipo de materiales utilizados, madera, telas gruesas, colores grises, materiales vastos que intensifican la impresión de realidad, etc. La forma del significante corresponde a la disposición espaciada y discontinua de estos materiales en la escena, su iluminación por una luz blanca o la música y la interpretación con un efecto de extrañamiento. La sustancia del significado alude a la concepción materialista y dialéctica de la historia y, finalmente, la forma del significado está constituida por los motivos semánticos que componen la fábula y su disposición épica en secuencias yuxtapuestas hilvanadas por un sentido dialéctico para su representación teatral.

La forma que adquiere el significado de la obra ha recibido por parte de la teoría teatral diferentes denominaciones. García Barrientos [1991a, 82] aplica el concepto de «drama» a la forma del significado, definiéndolo como la «estructura artística (artificial)

⁸ «Así pues, la especificidad de los signos teatrales es tan diversa de aquella de los signos lingüísticos, que, al menos, se debe permitir una duda sobre si los significados constituidos con signos lingüísticos pueden constituirse de forma equivalente mediante signos teatrales».

que la escenificación imprime al universo ficticio (re) presentado: el contenido teatral (las cosas imitadas o fingidas) “tal como” la puesta en escena lo presenta: la actualización teatral de una fábula». Sin embargo, para evitar la confusión de este término con el de obra dramática, sería quizá preferible usar la denominación de «dramaturgia» que gran parte de la corriente teórica actual ha consolidado como la forma del significado de una obra teatral. Pavis [1985, 24], en su diccionario, define así la dramaturgia en su sentido posbrechtiano.⁹

La *dramaturgie* dans son acception théorique contemporaine se demande comment sont disposés les matériaux de la fable dans l'espace textuel et scénique et selon quelle temporalité. Elle étudie la structure à la fois idéologique et formelle de l'œuvre, la dialectique entre une forme scénique et un contenu idéologique et le mode spécifique de réception du spectacle sur le spectateur. [...] Enfin, et surtout, la dramaturgie reste ancrée dans la problématique hégélienne du fond et de la forme.

La ambivalencia entre la acepción de «dramaturgia» como forma del significado de la puesta en escena y como poética de la obra dramática solo podría ser válida en los casos en que esta haya sido llevada a escena siguiendo estrechamente las indicaciones textuales, e, incluso en estos casos, la no coincidencia entre el significante literario y el teatral, su puesta en escena, produciría variaciones en sus respectivos significados o

⁹ El término de «dramaturgia» ha recibido numerosas acepciones en el teatro contemporáneo [Pavis, 1990], la que aquí se adopta —originada en la tradición teatral germana y reformulada por la práctica teatral contemporánea— no excluye a las otras, sino que es la más eficaz como instrumento teórico para el desarrollo de este estudio. Esto no implica que, en otros acercamientos desde otras metodologías, se puedan utilizar concepciones diversas de este mismo término, como la de dramaturgia en el sentido de poética de la obra dramática. En cualquier caso, la utilización de uno u otro concepto implicaría la adopción de puntos de vista diversos sobre el hecho teatral, y, por tanto, darían «historias» diferentes, caras diversas de un mismo poliedro. Tal y como se advirtió al principio, los conceptos se proponen como instrumentos teóricos de análisis y no con ambición de universalidad. Tampoco se ha querido crear un término nuevo que hubiese introducido un grado mayor de confusión. Hormigón [1991], por ejemplo, proponía la denominación de «dramaturgista» para aquel que realiza el trabajo dramatúrgico que precede a una puesta en escena, frente al autor del texto dramático.

dramaturgias. Únicamente en una acepción genérica de dramaturgia como corriente teatral de un período en su sentido más amplio puede llegar a englobar dentro de una misma corriente la obra dramática y la puesta en escena en la que esta se materializa. Se trataría de casos en los que la aparición de una nueva estética dramática implicase igualmente el surgimiento de un nuevo estilo escénico. No obstante, aunque drama y teatro establecen estrechas relaciones, no siempre una nueva corriente dramática da lugar a un estilo teatral diferente. A este respecto, Fischer-Lichte [1988, 53], por ejemplo, propone una acepción amplia del concepto de «Äquivalenz» como unidad de sentido que llegaría a englobar la obra dramática y el objeto teatral:

Äquivalenz zwischen dem literarischen Text des Dramas und dem theatralischen der Aufführung braucht unter diesen Umständen auch nicht als völlige Sinn- bzw. Bedeutungsgleichheit zwischen beiden bestimmt und begriffen zu werden. Der Terminus Äquivalenz, wie wir ihn hier verwenden und verstanden wissen möchten, meint vielmehr lediglich, dass beide Texte sich im Hinblick auf einen gemeinsamen Sinn interpretieren lassen.¹⁰

García Barrientos [1991a, 40], por su parte, define como una utopía la identificación entre la obra dramática y el espectáculo teatral, que solo en un plano ideal podría tener lugar: «Sólo idealmente puede concebirse la coincidencia de una OD [obra dramática] con un TD [texto dramático]. Un escritor puede aspirar al título de “dramaturgo” en la medida en que sus OD se aproximen al ideal representado por el TD: verdadera utopía de las OD». Aceptando el concepto propuesto por el investigador de «texto dramático» como la construcción instrumental y teórica que subyace a una representación [García Barrientos, 1991b], la semejanza entre este y la obra dramática se vería truncada por el hecho de que únicamente esta última pertenece al ámbito de la literatura y, por tanto, solo esta puede leerse como tal, mientras que el primero no pasa de ser un documento acerca del espectáculo teatral. En este sentido, una vez más, se

¹⁰ «La equivalencia entre el texto literario del drama y el teatral de la representación no debe ser confirmado y concebido, bajo estas circunstancias, como una completa igualdad de sentido y significado. El término de equivalencia, como aquí deseamos emplear y entender, significa exclusivamente en la mayoría de los casos que ambos textos pueden ser interpretados con respecto a un sentido común».

aboga por la irreversibilidad en el proceso de transformación de la obra dramática en el texto dramático:

En la práctica sabemos que esa coincidencia no se produce (casi) nunca, por defecto y por exceso. La obra, precisamente porque pretende ser autónoma, no se limita a trasladar (a la literatura) el texto dramático, sino también partes de los textos dieguético y escénico. Cuando incorpora directamente elementos de la fábula se produce un defecto de dramaticidad, y un exceso cuando hace lo mismo con elementos de la escenificación. Cuando incorpora directamente elementos de la fábula se produce un defecto de dramaticidad, y un exceso cuando hace lo mismo con elementos de la escenificación [García Barrientos, 1991a, 101].

Desde el campo de la creación teatral y con el fin de introducir modelos de construcción escénica que se apartaban de los tradicionales, Barba [1991, 69] también recurría al término «dramaturgia» para definir la forma del significado teatral de una obra que, sin embargo, ya no tenía como punto de partida un texto literario:

The word text, before referring to a written or spoken, printed or manuscripted text, meant «a weaving together». In this sense, there is no performance which does not have «text».

That which concerns the text (the weave) of the performance can be defined as «dramaturgy», that is, *drama-ergon*, the «work of the actions» in the performance. The way in which the actions work is the plot [69].

La ausencia de una obra dramática previa excluía definitivamente cualquier posibilidad de hacer coincidir o igualar la dramaturgia con la poética de un texto literario inexistente. La producción teatral de algunos de los más destacados creadores del siglo XX como Julien Beck y Judith Malina, Jerzy Grotowski o Peter Brook, en la que la creación dramática ha dejado de ocupar un lugar dominante, ha consolidado una concepción de esta como la poética de un objeto artístico definido en su propio acto de construcción de un texto propio de naturaleza teatral y no por la existencia de un texto previo.

Dentro del sistema teatral como creador de significados, se pueden diferenciar dos aspectos: a) el funcionamiento del teatro en tanto que estructura semiótica¹¹ de producción de significados y las diversas relaciones y tensiones que se establecen entre los elementos que lo integran, y b) el teatro en tanto que norma o código escénico, es decir, el estilo o la estética teatral de la que se sirve una puesta en escena para comunicar unos significados. Según el primer aspecto, en el funcionamiento de la máquina teatral en tanto que productora de significados, se distinguen diferentes tipos o modos teatrales, dependiendo de los diversos procesos de producción de significados que utiliza cada sistema o estructura teatral distinta. Siguiendo el segundo aspecto, se obtendría la historia de los diferentes estilos, estéticas o normas teatrales. Así pues, se ha de diferenciar estilo, lenguaje o estética escénica, como la gramática teatral de una determinada corriente, y modo teatral, como la manera de producir significados de un tipo de teatro dado. El estilo y el modo no son, sin embargo, aspectos independientes del fenómeno escénico, sino que ejercen entre sí una mutua influencia. Si se concibe el modo teatral como el tipo de escritura escénica, los diferentes códigos corresponderían a los

¹¹ Nótese que el concepto de estructura teatral que se va a desarrollar en este estudio es aquel que corresponde a la definición adoptada de «dramaturgia». La estructura teatral viene configurada por la relación establecida entre los diferentes elementos que conforman el fenómeno escénico. Estas unidades pertenecen a diferentes sistemas semióticos y se integran en el proceso de creación teatral de acuerdo a una jerarquía distinta según los diferentes modelos de teatro. Es decir, se trata de un concepto de estructura dinámico y transversal que se configura a través de las diferentes etapas de creación escénica y regido por la tensión creada entre las unidades que lo conforman: lingüísticas, físicas, musicales, cromáticas, espaciales o temporales. Nótese cómo, a partir de otro concepto de dramaturgia correspondería una concepción diferente de la estructura teatral y se obtendría una historia del teatro a partir de un acercamiento distinto. Iglesias Feijoo [1982], por ejemplo, en su estudio igualmente diacrónico de la obra dramática de Buero Vallejo demostraba también la necesidad de una aproximación formalista y estructuralista a la obra de un autor que, hasta entonces, había sido estudiado mediante criterios casi exclusivamente temáticos, sin embargo, la definición básica de estructura como la relación de las diversas escenas en los episodios y en la obra completa correspondía claramente a un concepto diferente de dramaturgia a partir del cual, se obtenía, pues, la historia del teatro desde otra cara del hecho escénico. Aun a pesar de su advertencia de abarcar en el estudio las proyecciones teatrales del texto, estas, al tener que ser deducidas de forma teórica de la misma obra dramática, estaban limitadas a un plano virtual que quedaba todavía lejos de la heterogénea realidad dinámica y efímera de la comunicación teatral a partir de un montaje efectivo.

estilos. Dentro de cada tipo de escritura, se pueden distinguir diferentes estilos, aunque, normalmente, algunos de ellos son más apropiados para determinadas escrituras y no para otras. De ahí que en muchos casos un determinado lenguaje escénico esté asociado a un sistema teatral concreto y, viceversa, un modo teatral dado se relaciona con unos estilos escénicos limitados. Por ejemplo, el teatro realista suele ser más propio de un tipo de teatro cuyo proceso de creación y ordenación del sistema teatral parte de un texto literario previo, mientras que el teatro antropológico o ritual que surge en los años sesenta corresponde a un modo de creación que no suele tener como punto de partida un texto y, por tanto, la ordenación y jerarquización de los elementos escénicos es diferente.

Montar una obra de teatro no implica, pues, exclusivamente optar por un estilo escénico, por un código o lenguaje teatral, sino que se está obligado, aunque sea de forma inconsciente, a elegir un modo de construcción escénica, un tipo de proceso en la creación de la obra teatral. Como ya se ha señalado, algunos modelos de construcción son especialmente indicados para determinados estilos escénicos. El teatro, como forma artística, no tiene prefijado las reglas del juego, el funcionamiento de las unidades con las que se va a trabajar para producir unos significados. Interrogado Vitez [1991, 214] acerca de su modo de montar las obras, respondía apelando a la necesidad de elegir un modo para cada puesta en escena: «Mais qu'est-ce que la mise en scène? sinon inventer, non pas *comment* va se dérouler la partie d'échecs, mais les *règles* du jeu. Une règle infiniment contraignante, et pourtant il y a toujours une multitude de parties possibles».

1.1. El teatro como proceso de creación de significados

A diferencia de lo que ocurre con otro tipo de obras artísticas que pueden ser estudiadas como objetos finitos y acabados, el teatro, que solo existe en el momento de su creación, no puede ser concebido al margen de su proceso de construcción, ya que este constituye su esencia. Así pues, en la época contemporánea, en la que conviven diferentes modos de creación teatral que determinan a su vez los rasgos de la obra, el análisis del artefacto teatral no puede ser llevado a cabo con independencia de su proceso de construcción y, por tanto, de representación.

Los modos de producción de significados determinan diferentes sistemas o concepciones teatrales que pueden ser definidos a partir del parámetro fijado por la relación establecida en cada uno de ellos entre el drama o el texto previo y el teatro. Una vez aclarada la condición específica del teatro como objeto artístico, queda, sin embargo, por dilucidar el resbaladizo campo de la relación entre el texto literario y el teatro. La sustitución de una norma teatral dominante por la convivencia de una variedad de tipos de teatros ha convertido este aspecto de la creación teatral, en palabras de Fischer-Lichte [1988, 47], en un campo «ausserordentlich schwierig und komplex».¹² La investigadora alemana, tomando siempre como partida la obra dramática, distinguía tres tipos de transformaciones: a) lineales, en las que, para el proceso de puesta en escena, se sigue la sucesión del texto dramático, b) estructurales, en la que se parte de unidades estructurales como el espacio, los personajes o la acción para el montaje de la obra y c) globales, en las que se toma el sentido general de la obra dramática como punto de partida.

Sin descartar la validez de dicha clasificación, se olvida, no obstante, todos aquellos productos teatrales que no tienen como elemento inicial una obra dramática, especialmente frecuentes a partir de los años sesenta. Como taxonomía complementaria se puede añadir otra apoyada en diferentes concepciones, que no toman el texto dramático como eje esencial, sino que parten del teatro como fenómeno de creación, según se trate: a) de la puesta en escena de una obra dramática, b) del montaje de un texto literario, ya sea narrativo, dramático o poético, concebido como un punto inicial abierto para la creación teatral, o c) del teatro como creación directa sobre el escenario, en el que el texto literario es un elemento más sin que llegue a ejercer una determinación previa. Relacionando las dos clasificaciones, se puede afirmar que las transformaciones lineales o estructurales corresponden al primer tipo de la segunda clasificación, las transformaciones estructurales o globales, al segundo y, finalmente, el tercer tipo queda fuera de la primera clasificación, ya que no tiene su punto de partida en un texto literario.

¹² «extraordinariamente difícil y complejo»

Estas diferentes estructuras de producción de significados teatrales implican diversas mentalidades o ideologías de las que ha de ocuparse igualmente la historización de los sistemas teatrales en relación al contexto cultural. La sucesión o convivencia de los diferentes tipos de teatro es reflejo de la sucesión o coexistencia de diversos sectores sociales. La historia del teatro, en tanto que hecho cultural inmerso en una realidad concreta, ha de ocuparse, pues, de la relación que se establece entre los modelos de producción de significados y el contexto social en el que se produce. Una norma teatral puede implicar, a su vez, un nuevo tipo de producir significados. En la sucesión de los diferentes sistemas de producción de significados que ha ido describiendo la evolución teatral a lo largo de un período se ve reflejada la sucesión o convivencia de los diferentes sectores que conforman una sociedad. Cada grupo social, coherente con su forma de pensamiento e ideología, busca la estructura de producción de significados que considera más eficaz para la expresión de su mentalidad. La evolución del arte responde a la continua búsqueda del hombre de nuevos códigos que se ajusten a nuevos sistemas de pensamiento. La constante transformación que el concepto de teatro ha ido sufriendo a lo largo de los siglos y la función, finalidad y lugar que ha ocupado en el seno de una comunidad es, igualmente, reflejo de la continua evolución de los sistemas sociales.

1.2. El teatro como código escénico

En tanto que sistema cultural, el teatro ha de disponer de unos códigos compartidos por una sociedad, a través de los cuales se cifra y descodifica un mensaje, haciendo posible el proceso de la comunicación. Sin embargo, en el sistema del teatro, estos códigos no disponen de un conjunto de signos específicos y propios de la escena. El sistema estético del teatro se caracteriza, pues, por el hecho de que no posee un sistema semiótico prioritario con un signo fundamental que lo defina, en contraste con otros sistemas como la literatura, la pintura o la música que se sirven, respectivamente, de las palabras, los colores y las notas musicales como sistemas semióticos básicos para su comunicación. El teatro, sin embargo de no contar con un código de comunicación basado en un signo único y fundamental, constituye un eficaz mecanismo de apropiación y reinstrumentalización de otros códigos culturales, como la pintura, la escultura, la

música o el cine. Para que exista comunicación teatral es necesario que esta tenga lugar dentro de una cultura de la que extraer sus códigos de significación.

A partir de la teoría del texto artístico expuesta por Lotman [1988], Fischer-Lichte [1988] clasifica los diferentes modos de producción de significados como transcodificación externas o paradigmáticas, frente a las transcodificaciones internas o sintagmáticas. Divide las primeras en tres tipos, según los signos teatrales y sus combinaciones remitan a: a) otros códigos teatrales perfectamente consolidados, como el Nô, el Kabuki o la Commedia dell'arte, b) a códigos culturales pertenecientes a sistemas culturales primarios característicos de una sociedad como el tipo de gestos, movimientos, educación o costumbres, o c) a códigos extrateatrales culturales pertenecientes a sistemas culturales secundarios (poesía, pintura, música, teatro, cine, mitos, religión y otras instituciones sociales). Así pues, el proceso de producción de significados se basa en las relaciones de unos elementos con otros, ya sea entre elementos de diferentes sistemas semióticos dentro de una misma obra o entre elementos de textos culturales diferentes: «Jedes Element eines theatralischen Textes, das in irgendeiner Weise auf ein Element eines anderen Textes anspielt, erhält daher seine Bedeutung nur durch den Rückbezug auf jenen Text, dem das Element, auf das angespielt wird, entstammt» [17].¹³

Así pues, historiar el teatro significa también la historización de los diferentes códigos de significación de los que se ha ido sirviendo la escena para lograr la comunicación a lo largo de un período. La apropiación de unos u otros códigos implica estilos escénicos diversos. El presente estudio histórico tiene como uno de sus objetivos la teorización e ilustración de las diferentes normas teatrales¹⁴ que se han sucedido o que

¹³ «Cada elemento de un texto teatral, que de alguna manera alude a un elemento de otro texto, obtiene, pues, su significado solo a través de la referencia a otro texto, del cual proviene el elemento aludido».

¹⁴ Fischer-Lichte [1983], aplicando la diferenciación que hace Cosseriu entre sistema, norma y habla, distingue entre el sistema del teatro, nivel abstracto e hipotético en el que se describe la naturaleza y el funcionamiento de los diferentes signos escénicos; la norma teatral, es decir, los diferentes estilos o estéticas que adquiere el teatro en una época determinada, y el habla teatral o el estudio de una puesta en escena concreta:

Während der theatralische Code als System alle allgemeinen Möglichkeiten und Bedingungen für die Erzeugung von Bedeutung auf dem Theater enthält, der theatralische Code als Norm

han convivido en una determinada época y la relación entre ellas. Estas normas teatrales funcionan siempre dentro del sistema general de la comunicación escénica, y se expresan por medio de puestas en escenas o espectáculos teatrales concretos. La descripción de las sucesivas normas teatrales o códigos escénicos que se han desarrollado en el teatro de un determinado período únicamente encuentran su concreción en las diferentes representaciones teatrales que hilvanan la historia del teatro, de ahí la necesidad del análisis de estas puestas en escena con respecto a las normas dominantes. Cada estilo escénico se expresa en unos montajes dados que lo ejemplifican en mayor o menor medida, que se acercan más o menos al canon de esa norma, y en la que pueden introducir innovaciones. En el caso de que las innovaciones superen los elementos comunes que definen esa determinada estética o norma teatral, se hablaría del nacimiento de un nuevo estilo. La historia del teatro se va articulando a través de puestas en escena o espectáculos teatrales que van trazando su evolución a lo largo de uno o varios caminos, que, a su vez, pueden cruzarse, tomar elementos unos de otros o incluso llegar a unirse en un nuevo código teatral.

El análisis de una puesta en escena, para poner de manifiesto toda su carga informativa, debe estudiar, entre otros aspectos, la relación del código concreto de un montaje con el sistema del teatro, concebido en su sentido más amplio, y, sobre todo, con el sistema del teatro en tanto que norma de un período dado. Según la teoría del texto artístico de Lotman [1988], el texto significa en relación, ya sea de equivalencia u oposición, entre los elementos que lo forman y de estos con los sistemas exteriores a él:

dagegen alle für eine bestimmte Epoche oder Gattung typischen und charakteristischen Möglichkeiten und Bedingungen, regelt der theatralische Code auf der Ebene der Rede den aktuellen Prozess einer einmaligen Bedeutungserzeugung: er bezieht sich stets nur auf eine einzige hervorbringung, auf die jeweilige individuelle Aufführung [7]

(«Mientras que el código del teatro como sistema contiene todas las posibilidades generales y condiciones para la producción de significados en el teatro, el código teatral como norma, por el contrario, contiene todas las posibilidades y significados típicas y características para una determinada época o género. El código teatral en el nivel del discurso rige el proceso actual de una específica producción de significados. Se refiere exclusivamente a una exclusiva producción de la respectiva representación»).

«Todo el conjunto de códigos artísticos, históricamente formados, que convierte el texto en portador de significado, corresponde a la esfera de las relaciones extratextuales» [69]. Cada elección de un determinado código es significativa con respecto a los códigos que se han dejado de elegir: «Las conexiones extratextuales de la obra pueden ser descritas como la relación del conjunto de elementos fijados en el texto respecto al conjunto de elementos del cual se efectuó la elección del elemento empleado dado» [69]. Son los códigos que se desvían de las normas dominantes y del sistema teatral general los que contienen un mayor grado de relevancia para la escritura de la historia de la norma teatral de un período. A este respecto, Fischer-Lichte [1988, 76] establece los siguientes puntos en el análisis de la puesta en escena:

Jede Aufführung muss folglich daraufhin untersucht werden, a) auf welche Norm bzw. Normen sie sich bezieht, b) ob sie diese Normen erfüllt, durchbricht oder aufhebt, c) ob sie eventuell eine neue Norm einführt, d) ob und wie weit dies im Rahmen der vom System generell angebotenen Möglichkeiten geschieht, e) ob und wiefern sie damit das Repertoire des Systems erweitert.¹⁵

1.3. Dramaturgia y Trabajo dramático

La progresiva toma de conciencia de la puesta en escena como lenguaje autónomo y específico y el desarrollo de discursos en torno al proceso de creación teatral constituye un aspecto importante para entender las diferentes concepciones del fenómeno teatral y la relación que existía entre ellas. La teorización en torno a todo el trabajo teórico y práctico que conlleva el montaje de una obra es un fenómeno que ha nacido unido a la moderna concepción de puesta en escena y dirección teatral. El final del siglo XIX y comienzo del XX marcó los inicios de un período artístico que se ha definido por la reflexión y el desarrollo de discursos sobre los procesos de creación de

¹⁵ «Por tanto, cada representación debe ser estudiada [en los siguientes aspectos]: a) a qué norma o normas remite, b) si las satisface, rompe o enfatiza, c) si, eventualmente, introduce una nueva norma, d) si y en qué medida se separa esta nueva norma del sistema general del teatro, e) si y en qué medida amplía el repertorio de sistemas teatrales».

las diferentes expresiones artísticas. Cada arte tomó conciencia de sus propios medios de expresión, de su naturaleza y limitaciones, y, a partir de su análisis, inició una evolución para ampliar sus lenguajes a partir de su propia especificidad. De este modo, cada arte desarrolló un complejo discurso metaartístico que dio lugar a numerosas polémicas en torno a la conveniencia de utilizar unos u otros códigos como medios de comunicación más adecuados. La expresión teatral no fue una excepción y, aunque el concepto de trabajo dramático había sido ya creado en 1767 a través de la *Hamburgische Dramaturgie*, de Gotthold Ephraim Lessing, fue desde principios del siglo XX cuando la idea de trabajo dramático empezó a cobrar relevancia hasta presentarse como condición *sine qua non* para la moderna práctica teatral. Por trabajo dramático se entiende, pues, todo el proceso de reflexión, estudio y análisis que implica una representación teatral:

consiste en colocar en su lugar los materiales textuales y escénicos, en descubrir los significados complejos del texto escogiendo una interpretación particular y en orientar el espectáculo en el sentido escogido. Dramaturgia designa entonces el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena hasta el actor, ha ido estableciendo. Este trabajo abarca la elaboración y la representación de la fábula, la elección del lugar escénico, el montaje, el juego del actor, la representación ilusionista o distanciada del espectáculo. En resumen, la dramaturgia se pregunta cómo se disponen los materiales de la fábula en el espacio textual y escénico y según qué temporalidad. La dramaturgia, en su sentido más reciente, tiende pues a superar el marco de un estudio del texto dramático para englobar texto y realización escénica [Pavis, 1990, 137].

Influida por la crítica marxista, la teoría teatral de los años sesenta y setenta concibió mayoritariamente el trabajo dramático como el camino que había que recorrer desde la lectura del texto dramático hasta su puesta en escena, es decir, la documentación en torno al texto, al autor, el contexto histórico y social, la lectura que se le iba a dar, las referencias actualizadoras, su inserción en el momento actual de la representación, la conveniencia de una u otra estética. En palabras del crítico e

investigador francés Bernard Dort [1971, 47]: «El *análisis dramático* intenta iluminar el paso de la escritura dramática a la escritura escénica: “¿En qué consiste el trabajo dramático sino en una reflexión crítica acerca del paso del hecho literario al hecho teatral?”». Hormigón [1990,1991] defiende igualmente este modelo de trabajo dramático como el proceso previo al montaje de la obra, diferenciando claramente entre la etapa teórica o dramática y el momento práctico de la puesta en escena, aunque uno no pueda entenderse sin el otro.¹⁶

Esta concepción del proceso creador de una obra chocó con fuertes críticas en el Segundo Congreso de la Asociación de Directores de Escena en 1990, donde generaciones más jóvenes de directores defendieron una dinámica diferente para la creación de un espectáculo que no tuviese como punto de partida obligado una minuciosa propuesta dramática basada en un texto dramático. Jorge Eines o Etelvino Vázquez [1991] aceptaban el concepto de trabajo dramático, pero no como un proceso teórico o un trabajo de mesa que partía de un texto dramático y una exhaustiva documentación que determinaba la lectura y la orientación para su puesta en escena, sino como un trabajo en proceso que debía desarrollarse en escena mediante el trabajo directo con los actores y sin determinaciones previas. Evidentemente, se trata de modelos teatrales diversos ya que en cada uno varían las relaciones establecidas entre el texto dramático y el teatro. Por tanto, tipos de teatro diferentes deben manejar concepciones diversas, aunque no excluyentes, del modo de desarrollar el trabajo dramático que conduce a la puesta en escena. El segundo tipo de teatro, defendido por Eines y Vázquez, remite a la definición que ofrecía Barba [1991] del texto teatral como un tejido que se iba confeccionando a medida que se montaba la obra y no como una labor artesanal o mecánica subordinada al trabajo teórico desarrollado por un equipo de mesa previo a la puesta en escena.

¹⁶ «la puesta en escena consiste en la coordinada articulación de trabajo dramático y práctica técnico-artesanal. A veces vemos predominar abusivamente el primero sobre la segunda, aunque es más común hallar el supuesto contrario: un mediocre practicismo artesanal carente de una sólida formulación dramática. En cualquier caso, ambas actividades son indisolubles en el proceso de escenificación de un espectáculo» [Hormigón, 1990, 57].

En cualquier caso, la aparición y el desarrollo del concepto de trabajo dramático —ya corresponda a un tipo u otro de teatro— es inherente a la moderna concepción de la puesta en escena. Es a raíz de esta toma de conciencia por parte de la actividad teatral cuando el arte escénico, elevándose gradualmente a la categoría de expresión formal específica y autónoma, ha acelerado su proceso evolutivo y ha dado lugar, no solo a diferentes estilos teatrales, sino a modelos de creación escénica diversos. La sucesión o convivencia de los diferentes modos de concebir el trabajo dramático a lo largo de la historia del teatro en el siglo XX constituye un reflejo de la historia de los diferentes modelos de creación escénica. De este modo, los diferentes modelos de trabajo dramático, unidos a sus correspondientes tipos de teatro, forman también parte del tejido con el cual se va hilvanando la historia del teatro de un período. Sin embargo, al igual que sucedía con la relación entre el tipo teatral y el estilo escénico, no existe una relación unívoca entre la clase de trabajo dramático que subyace a un montaje y el modo teatral. Una determinada propuesta de trabajo dramático puede desembocar en diferentes tipos de montajes, a pesar de que ciertos modelos de creación, por sus rasgos formales, son más propicios a determinados estilos escénicos. Así pues, una vez más, el teatro realista, en toda su amplitud de formas escénicas, suele ir unido a un minucioso trabajo dramático previo, generalmente encabezado por la figura del director, en torno al texto que se va a llevar a la escena, mientras que el teatro ritual o ciertas propuestas de corte experimental responden más a una concepción de la creación teatral como *work in progress*, cuyo planteamiento dramático se desarrolla a medida que se suceden los ensayos.

I.4. Concluyendo...

Dado el carácter diacrónico del presente estudio, y su perspectiva de la renovación formal de los lenguajes teatrales, cada espectáculo teatral interesa, especialmente, en la medida en que sea exponente revelador o significativo ya sea de un determinado sistema teatral, ya sea de un código o estilo diferente, es decir, en la medida en que suponga la aparición de un nuevo tipo o estilo teatral o lo haga evolucionar, ora aportándole un nuevo elemento, ora negándolo o parodiándolo hasta su desintegración. En algunos casos excepcionales, que destacan por encima del nivel general de una

temporada teatral, es toda la propuesta dramática y su concreción escénica la que aporta un nuevo modo de concebir el teatro o un estilo escénico diferente que contrasta con la norma dominante. En muchos otros, de la diversidad de elementos que componen la puesta en escena solo alguno de ellos resultan innovadores con respecto al panorama teatral en el que se producen, añadiendo un nuevo matiz, diferencia o desviación en la evolución de una determinada corriente. Para un estudio sincrónico o comparativo sí es significativo el análisis minucioso de una determinada puesta en escena con el fin de estudiar cada uno de sus signos escénicos y la relación que estos establecen entre sí para producir un determinado significado, pero en un estudio de la evolución formal se han de buscar aquellos signos teatrales significativos en la cadena dialéctica que configura la evolución formal del arte.¹⁷

A diferencia de otras épocas de la civilización occidental que estuvieron definidas por una única norma estética dominante que establecía de forma clara y precisa el código mayoritario que la expresión artística debía utilizar para comunicar, la Modernidad, entendida como el período que comienza con la crisis del positivismo a finales del siglo XIX, está caracterizada por la reflexión que el arte realiza sobre sí mismo como instrumento de producción de significados, su reivindicación como objeto artístico autónomo y diferente, la búsqueda de su especificidad y la convivencia de muy diferentes normas estéticas que se han ido sucediendo con asombrosa rapidez. Frente al período renacentista, barroco o neoclásico, el siglo XX ha sido testigo del surgimiento de estilos, estéticas y movimientos artísticos que han nacido, convivido y desaparecido en una imparable carrera por encontrar nuevos lenguajes estéticos, que, tan pronto como se encontraban, quedaban superados por otros nuevos, aunque no sin antes haber dejado una marca más o menos profundas en las corrientes artísticas posteriores.

¹⁷ Aparte de eso, el análisis riguroso de una puesta en escena del pasado resulta en la mayoría de los casos imposibilitada por el carácter efímero del teatro y la falta de documentos suficientes para emprender un estudio de la relación entre los diferentes signos que conformaron el montaje. Un análisis de la gestualidad, los movimientos de los actores en escena, la dicción, la disposición de los objetos, la relación de los actores con la escenografía a través de la interpretación o de la iluminación, entre otros muchos elementos que ofrece al espectador la heterogeneidad del artefacto teatral exige, o bien, una exhaustiva documentación, o bien, la asistencia repetidas veces a la representación, asimismo sería muy importante el conocimiento del proceso de creación.

La crisis de los grandes discursos que pretendían abarcar toda la realidad, presentando una visión coherente y armoniosa de esta, ha dado lugar a la crisis de los grandes discursos, expresados a través de lenguajes estéticos consolidados, que se han quebrado en una pluralidad de estilos, tendentes, en muchos casos, hacia el eclecticismo. Frente a las épocas que estuvieron dominadas por las dramaturgias que se han ido sucediendo a lo largo de la historia, para el análisis del arte teatral contemporáneo, Hormigón [1990, 158] propone el término de «opciones dramatúrgicas» que se adapta mejor a la diversidad formal que configura el panorama artístico contemporáneo:

Para quien ya no dispone de una imagen global y unificada del mundo, la reproducción de la realidad a través del teatro permanecerá obligatoriamente fragmentaria. Ya no se pretende elaborar una sola dramaturgia que agrupe artificialmente una ideología coherente y una forma adecuada. Incluso ocurre que una misma representación apele a varias dramaturgias. [...] Por lo tanto, hoy en día, la noción de *opciones dramatúrgicas* explica las tendencias actuales mejor que la de una *dramaturgia* considerada como conjunto global y estructurado de principios estético-ideológicos homogéneos.

Una vez más, el arte teatral tampoco ha sido una excepción a la evolución general de las formas artísticas. Se han multiplicado los estilos escénicos y estos han llegado a tal grado de evolución que han originado normas teatrales que no solo implican un nuevo estilo, sino una concepción diferente del teatro, es decir, nuevos modos o tipos de teatro. Esto explica la necesidad actual de hablar, no de teatro, sino de «teatros», de estilos que se mueven en tipos diversos de teatros, aunque todos ellos puedan ser definidos y englobados —a pesar de su extraordinaria diversidad como sistemas semióticos— como manifestaciones de una única expresión artística, a saber, el teatro. Ricard Salvat [1978, 13] advertía a este respecto de la necesidad de insistir en una concepción compleja de la obra teatral a fin de que el público terminase aceptando, no ya los diferentes estilos escénicos, sino los diversos modos teatrales, que el director catalán agrupaba en «familias de espectáculos»:

Para que el público pueda descodificar un mensaje teatral y pueda entenderlo en sus propios términos, es conveniente que la tratadística teatral insista en la complejidad de la composición del espectáculo teatral y, sobre todo, en que clarifique las diferentes familias de espectáculos que coexisten dentro de lo que se ha convenido en llamar «el mundo del espectáculo».

De este panorama artístico, se concluye la dificultad de establecer cánones que organicen las obras teatrales agrupándolas en diferentes corrientes, dada la desaparición de una única norma estética dominante y la convivencia de diferentes códigos artísticos en continuo dinamismo. En las últimas décadas del siglo XX este proceso de pluralización, tanto del concepto de teatro como de los diferentes planteamientos escénicos en los que se concreta, llega hasta el extremo de tener que hablar, en ocasiones, de normas específicas creadas por ciertos directores o escenógrafos dramaturgos a lo largo de varios trabajos. Esto hace que cualquier tipo de clasificación a través de la cual se pretenda ordenar y analizar la realidad teatral de una época haya de ser forzosamente una clasificación polarizada, en la que más que hablar de compartimentos estancos se trate de polos o tendencias generales que se detectan en ciertos tipos de teatro, pero que solo alguno de sus exponentes escénicos cumplen con exhaustividad. De ahí, que sean numerosos los espectáculos teatrales que participan de diferentes corrientes y que únicamente se dejen clasificar como ejemplos intermedios entre dos polos o tendencias. En este panorama general, el eclecticismo se convierte en uno de los rasgos definidores del arte contemporáneo. Ya no se trata de la creación de nuevos lenguajes perfectamente definidos, sino de la utilización de elementos de unos u otros códigos con el fin de potenciar la eficacia comunicativa de un espectáculo. A pesar de todo esto, todavía parece posible el establecimiento, si no de escuelas escénicas perfectamente definidas, sí de diversos discursos teatrales dentro de los cuales se puedan agrupar las diferentes corrientes estéticas que definen las puestas en escena más renovadoras del teatro español de los años sesenta y primera mitad de los setenta.

Como se ha visto, los mecanismos que definen el arte teatral y explican su funcionamiento semiótico caracterizan el fenómeno escénico como una manifestación artística de una gran peculiaridad en su condición de híbrido de muy diversos sistemas

artísticos. Así como el mismo enunciado de otros exponentes artísticos remiten a la materialidad del signo en el que se apoyan, la literatura en la letra, el arte pictórico en la pintura o la música en las notas musicales, el teatro se caracteriza justamente por su capacidad de *re-instrumentalización* de otros signos estéticos o, simplemente, culturales para fines propios. Esto, junto con el carácter inmediato y efímero del arte teatral, hacen de esta expresión artística un tipo muy especial de comunicación estética. La peculiaridad semiótica de la comunicación teatral ha dificultado y, en muchos casos, imposibilitado la escritura de la historia de este arte. En comparación con otras artes, en las que sí ha sido posible la realización de minuciosas historias, como es el caso de la pintura o la literatura, por lo menos en la medida en que se hayan conservado los cuadros o los textos, la historización del teatro, aún en el caso de conservarse la obra dramática, parece presentar insalvables barreras al historiador que sueña con poder hacer la historia de la expresión gestual, de la realización vocálica o del movimiento escénico en determinados períodos del teatro, de los que, en ocasiones, apenas quedan los textos que se llevaban a escena. La historización del teatro supone un continuo grado de frustración, ya que el investigador solo en muy reducidos casos llega a tener el objeto de estudio delante suyo. A diferencia del estudioso de la literatura o de la pintura, que suelen disponer del objeto que va a ser analizado, el historiador del teatro no dispone sino de documentos, en el mejor de los casos, acerca del objeto que va a estudiar. Todo lo que se puede ambicionar es el llegar a una reconstrucción lo más exacta posible de la puesta en escena, y esta se realiza en la medida en que se dispone de documentos en torno a ella.

Esto explica la importancia que en la historia del teatro adquieren —junto a los textos dramáticos (cuando existen), que informan sobre la acción y los diálogos y, en ocasiones, acerca de la escenografía—, las reseñas críticas que pudieron aparecer en la prensa, los programas de mano, caso de conservarse, o el mínimo texto del director, del escenógrafo o del último de los espectadores que presenciaron el espectáculo, ofreciendo alguna pista de la disposición de los decorados, de los atuendos de los intérpretes, de la entonación de la declamación, de los movimientos en escena, del tipo de iluminación, del fondo sonoro que tuvo la representación y un largo etcétera de detalles que han quedado irremisiblemente perdidos en tantos espectáculos que solo quienes los presenciaron

podieron apreciar. Actualmente, el soporte audio-visual supone una gran ayuda, aunque este no deje de ser un documento más, si bien mucho más explícito, sobre la puesta en escena.¹⁸ La historia del teatro se ve, pues, reducida a la historización y el estudio de los documentos existentes en torno a un determinado período del teatro, del que, en ocasiones, las obras dramáticas son testimonio casi exclusivo. De ahí, la importancia que en esta disciplina adquieren los estudios positivistas que recogen y ordenan minuciosamente los datos que sobre los numerosos montajes han quedado en las páginas de la prensa, en programas de manos o en alguna fotografía del escenario. La posesión de este material es condición imprescindible para comenzar con la historización de un período teatral.

La historización del teatro en España desde 1960 a 1975 supone el problema que siempre plantea el estudio del teatro: el investigador no dispone del objeto artístico en el momento de realizar el análisis del espectáculo. Incluso cuando se haya podido presenciar una determinada puesta en escena, la mixtificación que introduce el paso de los años hace que la misma memoria como base para un análisis de la puesta en escena pueda dejar de ser un documento tan fiable como pudiera parecer. Ahora bien, la proximidad temporal del corte cronológico ha posibilitado la existencia de cierta documentación, en algunos casos (los menos) exhaustiva, sobre los espectáculos de esta época y ofrecen, por tanto, una mayor facilidad para la reconstrucción y el análisis de estas puestas en escena, sobre todo si se compara con el estudio del teatro de siglos o simplemente décadas más alejadas en el tiempo.

¹⁸ García Barrientos [1991] realiza una clasificación de los diversos tipos de textos documentales que pueden existir en torno a un montaje atendiendo a los siguientes criterios: a) el material textual (lingüístico —escritos y orales— y no lingüístico —icónicos, como los dibujos, fotografías o la grabación de música y sonidos— y simbólicos —códigos notacionales—), b) el material teatral textualizado (verbal —diálogos— o no verbal —espacios, objetos, movimientos...—) y c) la relación entre el material textual y el tipo de signo transcrito (textos homogéneos y heterogéneos). A pesar de esta variedad de documentos, el investigador concluye: «La notación del teatro es siempre una operación reductiva —incluso en los textos transcriptivos u homogéneos—, que implica una pérdida de “teatralidad” y exige, a la vez, una actividad selectiva o interpretativa que deberá regirse, para ser coherente, por criterios de pertinencia» [98].

La posibilidad de contar con revistas especializadas en teatro que se ocuparon de este período, sobre todo la sistemática labor realizada por *Primer Acto* ya desde 1959, a la que también contribuyó *Yorick*, desde 1965, supone el soporte documental fundamental para la historización del teatro de estos años. Ya en los umbrales de 1975 apareció *Pipirijaina*, de la que se publicaron seis números, para continuar su andadura en 1976. En estas revistas, especialmente en *Primer Acto*, no solo se encuentran textos que de otra manera serían de difícil acceso, sobre todo en los casos en los que se ofrecen las adaptaciones realizadas para un montaje en concreto, sino que también contienen estudios sistemáticos de una determinada puesta en escena abordada desde una metodología teatral que, solo desde finales de los años sesenta, ha sido desarrollada de manera sistemática por centros de investigación como el Centre Nationale de la Recherche Scientifique a lo largo de sus ya numerosos volúmenes de la colección *Les voies de la création théâtrale*.

Sin llegar al elevado nivel y rigor científico que ofrece esta publicación francesa, se pueden encontrar, ya durante los primeros años de *Primer Acto*, estudios que ofrecen sobre una única puesta en escena, el programa de mano, el cuaderno de dirección, un estudio del escenógrafo, el texto adaptado y un detenido análisis crítico que, dada la periodicidad mensual o bimensual, según las épocas, de la publicación, salva las limitaciones que a menudo pueden presentar las críticas que, con la urgencia que impone el medio, aparecen en los diarios. Asimismo, con mucha frecuencia, se incluyen textos en torno al contexto literario, social o filosófico en el que se desarrolla la obra e incluso material sobre otras puestas en escena de esa misma obra. Todo esta documentación resulta en extremo valiosa para un análisis dramático del montaje y de lo que este significó en su momento. La publicación en el número 12 de *Primer Acto* (en.-feb. 1960) del primer cuaderno de dirección, correspondiente a la puesta en escena de Marsillach sobre la obra de Alfonso Sastre *La cornada*, es un ejemplo ilustrativo de este tipo de documentación. En este mismo número aparecía un artículo de Luis de Pablo sobre la música concreta aplicada por primera vez al teatro en este montaje, así como la significativa crítica que José María Pemán publicó en el *ABC* y la respuesta del mismo Alfonso Sastre. De esta forma, no solo se reflejaban las características formales del espectáculo, sino su repercusión social, prueba de una marcada concepción del teatro

que se tuvo en aquellos años sesenta como un fenómeno dialógico, es decir, como un objeto estético no aislado que, en relación con otros sistemas culturales coetáneos, adquiriría un significado.

Junto a estas publicaciones especializadas, fuente constante de textos, artículos de directores y escenógrafos, coloquios con los creadores del momento, análisis de las puestas en escena más relevantes y discurso constante en torno al teatro y su función social, se situaban las revistas literarias o culturales, como *Ínsula*, *Acento Cultural*, *Cuadernos para el Diálogo* o *Triunfo*, que, aun de carácter muy diverso, demostraron un continuado interés, por parte de la heterogénea plantilla que las integraba, hacia la producción teatral como fenómeno cultural central de la sociedad española, ofreciendo extensas reseñas sobre los montajes más señalados del período y algún reportaje o número monográfico sobre el teatro.¹⁹ Como ejemplo del interés que demostraron estas publicaciones por la actividad escénica, cabe destacar el número extraordinario (III), publicado en junio de 1966, de *Cuadernos para el Diálogo*, donde, desde muy diferentes puntos de vista, se esbozaba un panorama general de la situación que vivía el teatro en España a mediados de los años sesenta.

Los centros de documentación teatral han conseguido conservar en algunos casos importantes depósitos de materiales relativos a la actividad teatral de los años sesenta y setenta. Entre ellos, hay que señalar, en primer lugar, por la importancia de los fondos

¹⁹ La tímida apertura que experimentó el régimen político con la entrada en los años sesenta dejó cierto espacio en los órganos de prensa de la época, así como en publicaciones culturales diversas, a nuevas voces que expresaron una ideología y una concepción de la realidad y el arte hasta entonces fuertemente reprimidos. Así lo refleja Bozal [1993, 238] en su historia de las artes plásticas: «Las páginas de *Acento* podían iniciarse con una exégesis del pensamiento de José Antonio Primo de Rivera, junto a anuncios de la editorial Ruedo Ibérico, y dar paso después a colaboraciones de José María Moreno Galván, Antonio Gimenez Pericás, Isaac Montero, Alfonso Sastre, José María de Quinto, José Monleón, etc.». En este sentido, la vida intelectual y política dio un giro importante con respecto a las décadas anteriores: «El debate se hizo más complejo y menos abstracto, contó con nuevos ingredientes y perspectivas diferentes a las tópicas de la inmediata posguerra».

relativos a este período, el Centro de Documentación Teatral y el Museo del Teatro,²⁰ dependientes del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, así como la biblioteca de teatro de la Fundación Juan March [*Catálogo...*, 1995], en Madrid. Con una documentación menos sistemática sobre esta quincena, pero con fondos igualmente fundamentales, están el Centro de Investigación del *Institut del Teatre* de Barcelona, el Centro Andaluz de Teatro, en Sevilla, o la biblioteca de la Real Escuela Superior de Arte Dramático, en Madrid. Los archivos privados de directores, autores o investigadores de aquellos años constituyen igualmente una importantísima fuente de documentos para el estudio de este período. En estos centros, es posible encontrar numerosos programas de manos, carteles de teatro, cuadernos de dirección, dibujos y fotografías o las copias de las obras que manejaron los actores, el director, el apuntador o el regidor. De naturaleza muy diferente, pero igualmente fundamental, son los fondos de los archivos de censura, en Alcalá de Henares, donde se encuentran las copias de todas las obras que pasaron por censura durante estos años.

En lo referente a documentos audio-visuales, son escasas, aunque valiosísimas las grabaciones que se llegaron a realizar de algunos de los montajes de estos años. En archivos públicos, se pueden localizar los espectáculos de Els Joglars, desde *El Joc* (1968) en adelante, así como alguna grabación anterior de mimo para Radio Televisión Española. Se cuenta también con algunas grabaciones sonoras, lo cual no deja de ser un documento esencial cuando falta el vídeo. En archivos privados, es posible encontrar cintas magnetofónicas de algunas puestas en escena que hicieron historia en la época como *La boda de los pequeños burgueses*, de Los Goliardos (1969), u *Oración de la tierra* (1973), de Alfonso Jiménez Romero y Francisco Díaz Velázquez, grabación especialmente importante dado el carácter ritual y el componente musical del espectáculo.

²⁰ Sobre los fondos del Museo del Teatro, existe un inventario de las pinturas, dibujos, escenografías, figurines y estampas [Puebla, 1993], así como una relación de los libretos de los Teatros Nacionales del Centro de Documentación Teatral [Fernández Lera, 1994], igualmente, puede consultarse un artículo del actual director del Museo Nacional del Teatro, Andrés Peláez [1996], sobre los fondos de ambas instituciones.

Finalmente, se debe resaltar la importancia de la crítica periódica, cuya función fue fundamental, por un lado, por los numerosos casos en los que la prensa constituye el único medio de encontrar una somera descripción de la puesta en escena, que a menudo quedaban desamparadas de la atención de las escasas publicaciones especializadas; por otro, pasa a ocupar un primer plano en el estudio recepcional del teatro, que constituye una aproximación imprescindible para llegar a tener una visión completa de la historia de una expresión artística que sufre de manera tan directa la respuesta del público. La acogida que una determinada puesta en escena obtiene por parte del público y de la crítica teatral, el tipo de público que la respalda o la polémica recepción a que pueda dar lugar forma parte también de la historia del teatro, ya que su mecanismo semiótico de significación precisa la figura del espectador como constituyente imprescindible y activo para su funcionamiento. A menudo, la historia recepcional del teatro pone de manifiesto aspectos inéditos y sorprendentes polémicas en torno a un determinado montaje que iluminan a la luz de una nueva perspectiva la obra de un determinado autor, en ocasiones olvidados o deformados por la historia posterior. A este respecto, la profesora Vilches [1997b] ha destacado la renovación radical que los nuevos enfoques críticos basados en la historización del teatro por medio de la prensa han introducido:

En este contexto se puede explicar el hecho de que los últimos análisis del teatro español del siglo XX estén incidiendo en la necesidad de recurrir al estudio de la prensa periódica como un eficaz instrumento para volver a *re-escribir* la historia de este género. La prensa constituye un magnífico aliado para descubrir relaciones, dismantelar juicios de valor e iluminar facetas oscuras de su devenir.

Dentro de la documentación teatral referente a la prensa periódica, resulta de especial ayuda para la historización del teatro español entre 1960 y 1975 los volúmenes en los que se han reunido todas las reseñas críticas de un determinado autor durante unas temporadas. Sin embargo, incluso antes que estas valiosas obras recopilatorias, debe destacarse el trabajo del crítico vallisoletano Francisco Álvaro [1959-1986] a través de la publicación anual de los volúmenes *El espectador y la crítica*, en los que se presenta una amena selección, a modo de diálogos entre los diferentes críticos, de las reseñas que recibieron la mayoría de los estrenos de Madrid, así como un panorama general de la

temporada de Barcelona encomendado a distinguidas firmas del teatro catalán como Gonzalo Pérez de Olaguer o Ricard Salvat. Cada volumen incluye también la ficha técnica de la puesta en escena, un recuento aproximado del número de representaciones que alcanzó y el listado de los fallos de los principales premios teatrales. Entre los libros de crítica teatral de un determinado autor, hay que señalar en primer lugar los tres volúmenes de Xavier Fàbregas [1976, 1987, 1990], recogiendo una selección de sus reseñas aparecidas, en su mayoría, en *Serra d'Or*. Junto a estos, resultan de una notable ayuda el de Juan Emilio Aragonés [1987], crítico de *La Estafeta Literaria*, o el de Juan Molla [1993], entre otros. Igualmente útil para el estudio recepcional del teatro español durante los años sesenta es la cartelera elaborada por Cuesta Martínez [1988], en donde aparece un exhaustivo listado de todas las puestas en escena estrenadas en Madrid entre los años 1960 y 1969, cada una de ella acompañada por la ficha técnica del estreno y el número de días que la obra se mantuvo en cartelera.

II. HACIA UNA POSIBLE HISTORIZACIÓN: LA PUESTA EN ESCENA Y LA FIGURA DEL DIRECTOR DE TEATRO

Desde comienzos de los años sesenta una serie de elementos de la puesta en escena, hasta entonces relegados a una posición marginal o secundaria, pasaron a ocupar progresivamente el centro de atención de creadores y críticos teatrales. Este lento desplazamiento del interés hacia otros aspectos del fenómeno teatral no fue algo que surgiera repentinamente en 1960, sino que venía gestándose desde décadas anteriores, especialmente, con respecto al teatro posterior a la Guerra Civil, a través de la labor desarrollada, sobre todo, por los teatros nacionales y —en un contexto minoritario muy diferente— por algunos de los grupos jóvenes de teatro, ya sea agrupados en teatros universitarios u organizados como teatros de cámara y ensayo. La progresiva reivindicación y valoración por parte de algunos grupos minoritarios y escuelas teatrales de los diversos elementos que conforman una puesta en escena ofreció sus mejores resultados a lo largo de los años sesenta. La mayor parte de los directores teatrales de los años sesenta fueron formados en grupos universitarios o teatros de ensayo durante las décadas anteriores. El teatro en el mundo occidental experimentó durante esta década el nacimiento de muy diversas formas teatrales que ampliaron de forma desconocida desde la II Guerra Mundial el concepto de teatro. La proliferación, no solo de nuevos estilos, sino de nuevas concepciones del fenómeno teatral fue, en gran medida, fruto del desplazamiento de atención hacia otros componentes del hecho escénico que, fuera de los circuitos de los teatros nacionales, y con especial incidencia en el teatro comercial, solían pasar inadvertidos al autor del texto teatral, figura central en la creación escénica de estos años, que, con frecuencia, no necesitaba más que de la intervención de un renombrado *Primer Acto* que cuidase del montaje para la culminación del hecho escénico.

Esta concepción de un teatro, sostenido por un autor dramático y la figura de un *Primer Acto* —ausente desde hacía décadas en sectores teatrales privilegiados de la posguerra como los teatros nacionales— comenzó a cambiar y nuevas aproximaciones al fenómeno escénico empezaron a extenderse por ámbitos teatrales, en principio marginales, pero que, a medida que avanzaban los años sesenta, fueron influyendo áreas

más extensa del panorama teatral español hasta llegar a circuitos estables monopolizados por el teatro más comercial. La renovación escénica llevada a cabo en el teatro occidental durante las primeras décadas del siglo XX conoció un nuevo empuje en los años sesenta, en ciertos aspectos deudor y continuador de la primera ola renovadora. En ambos períodos, el motor básico que propulsó la transformación en la concepción del teatro y su apertura a través de nuevos lenguajes escénicos fue la evolución hacia un teatro entendido como hecho escénico en el que el director de escena pasaba a ocupar una posición central frente al predominio que en la concepción teatral vigente en la España de la posguerra ostentaba el autor del texto dramático.

A partir de los sesenta, nuevos modos de hacer teatro fueron ganando terreno y una pluralidad de «teatros», entendidos estos como diferentes mecanismos de producción de significados desde la escena, se vieron obligados a convivir. La nueva apreciación de elementos constituyentes de la puesta en escena que en ese momento eran considerados secundarios o accesorios hizo que la organización de los signos escénicos variase sustancialmente, evolucionando hacia nuevas formas de producción de significados dentro del teatro, y, por tanto, hacia nuevas formas de teatro. Hacia finales de los años sesenta, el fenómeno teatral ya no equivalía a un único proceso exclusivo de comunicación teatral a partir de la puesta en pie de un texto dramático. Se abogaba por un concepto de teatro como un fenómeno plural que abarcara muy diferentes tipos de realizaciones escénicas según el modo y el proceso por medio del cual se llegaba a la creación de los signos escénicos.

Paralelamente a este proceso de renovación escénica con el que se había iniciado el siglo XX —y que, durante los años sesenta, cobró una nueva savia—, los conceptos de dramaturgia y trabajo dramático adquirieron un nuevo protagonismo. Progresivamente, el proceso de montaje de una obra reclamaba un protagonismo desconocido en sectores teatrales mayoritarios, y que solo los teatros nacionales y ciertos grupos minoritarios parecían defender. El estudio del texto dramático, la documentación en torno al contexto histórico y social en que se gestó, la discusión relativa a la lectura que se quería llevar a escena y la elección de los medios formales más adecuados para ello pasaban a ser puntos claves en el montaje de una obra, independientemente que los

resultados finales reflejasen o no el trabajo dramático que se escondía tras la puesta en escena. La aparición de publicaciones especializadas en teatro en todo el mundo occidental alrededor de los mismos años, como *The Tulane Drama Review* (1957), *Théâtre Populaire* (1953), *Travail Théâtral* (1970), *Theater Heute* (1960), o, ya en España, *Primer Acto* (1957) o *Yorick* (1965) son la muestra evidente del renovado interés por el fenómeno teatral. El análisis dramático de las puestas en escena, y no ya exclusivamente de los textos dramáticos, resultaba una práctica cada vez más habitual en estos medios teatrales. La reflexión en torno al fenómeno escénico, su influencia y función en la sociedad actual y el análisis formal de los múltiples códigos teatrales generaron numerosos discursos en torno al teatro que fueron extendiéndose desde los círculos teatrales más especializados hasta alcanzar sectores más extensos. Como ha señalado Hormigón [1991]:

La ampliación de los instrumentos de análisis de las ciencias teatrales, no solo renovaron la práctica escénica sino también la crítica. Si antes de 1940 ya habían pasado críticos como J. Bab, Jherin y Wolfram al campo dramático, en los años cincuenta fue la aproximación dramática la que transformó la metodología de la crítica y le abrió nuevos caminos. Pienso por ejemplo en el movimiento de la «nouvelle critique» francesa, ligado a la revista *Théâtre Populaire*. Gentes como Roland Barthes, Bernard Dort, André Gisselbrecht, Maurice Rognault, E. Copferman, etc., partieron de una concreta aproximación al hecho teatral de base dramática, para orientar todo el análisis crítico que iba a propiciar profundas transformaciones en el teatro francés [43].

En lo que respecta a la situación en España, el proceso —más o menos rápido y con mayor o menor fortuna— iba a ser paralelo. Ya en 1960, Luis-Tomás Melgar coordinó un número extraordinario de la revista *Acento Cultural* (núm. 9-10) consagrado al estudio del montaje como elemento escénico y su realidad en el panorama teatral contemporáneo. En un lúcido estudio, Melgar [jul.-oct. 1960] culpaba de la mediocridad teatral reinante a todos los elementos que conformaban el hecho teatral, pero sobre todo y englobándolos a todos, al montaje. Se presentaba el montaje teatral como la pieza clave que posibilitaría un nuevo teatro acorde con los nuevos tiempos y

que despertaría una renovada atención de la sociedad por el teatro: «En efecto, una perfecta adecuación con nuestro tiempo y nuestro modo de pensar y de sentir de los montajes teatrales no solo mejoraría notablemente el interés de las obras representadas [...], sino que dará nuevas alas a nuestros escritores». Se proponía la reivindicación del montaje teatral como medio de insuflar seriedad y disciplina en la creación escénica, que, a su vez, ejercería una renovada atracción sobre el público, «interesado así, sin duda, por unas formas de hacer que se le presentasen originales y acordes con su especial entendimiento de lo que en los “espectáculos” y “conspectáculos” busca».

Como reacción en cadena a partir de esta nueva valoración, se le abrirían los ojos al empresario, «que impondría una necesidad de actualización a los decoradores e iluminadores», y, finalmente, «obligaría a una necesaria preparación de la crítica, tan dada en los mejores casos a los estudios históricos y prehistóricos y tan olvidada, muchas de las veces, de las realidades vigentes». El autor continuaba enumerando los beneficiosos efectos de un teatro en el que el montaje se concibiese como elemento fundamental del hecho escénico: valoración de los elementos secundarios, que formarían una obra total, actualización de clásicos y acondicionamiento de obras extranjeras a la especial idiosincrasia española, «y así, poco a poco, pero con ritmo firme y seguro, el solo enderezamiento de nuestros anticuados, romos, alicortos y desangelados montajes, iría enderezando el torcido rumbo de nuestro raquíptico teatro nacional».

Resulta muy significativo de las nuevas corrientes teatrales que, ya a comienzos de los años sesenta, se mostrase un apoyo decidido a la revalorización del montaje teatral como elemento creador de teatro y no como mera decoración a un texto dramático. La muestra más patente —según el crítico— de la desvalorización que sufrían los elementos considerados secundarios que constituyen el montaje de una obra en los medios teatrales españoles era la casi práctica inexistencia de la ópera como espectáculo teatral y no solo como fenómeno musical, así como el ballet o las marionetas, que —desde una moderna concepción del teatro— eran calificados como espectáculos teatrales.

No obstante, la marginación del montaje teatral como elemento esencial a la puesta en escena y la concepción del teatro como un texto dramático que un

coordinador, en muchos casos el *Primer Actor*, ponía en escena de manera más o menos decorosa, no era extensible a todo el panorama teatral español de los años cuarenta y cincuenta. Por un lado, se situaba la incipiente acción de teatros universitarios y teatros de cámara en los que comenzaban a formarse una primera generación de directores teatrales de posguerra que mostraron un renovado interés por los elementos que acompañaban a la declamación del texto en el montaje teatral, a saber: luces, decorados, movimientos, gestualización, etc., aunque solo fuese con la modesta intención de llegar a la creación de un espectáculo digno. Por otro lado, se encontraba la constante labor que desde los teatros nacionales estaban realizando directores cuyo entendimiento del teatro como fenómeno complejo en el que intervienen una multiplicidad de elementos se remontaba a los directores que protagonizaron el movimiento de renovación escénica durante la década de los veinte y los treinta en España.²¹

Felipe Lluch, primer director de la posguerra al frente del María Guerrero, había sido alumno aventajado de Cipriano Rivas Cherif. Ya en una carta fechada el 24 de mayo de 1927, Lluch [Aguilera Sastre, 1993b] aludía a quien había de convertirse en su maestro, con quien comenzó colaborando en el grupo de teatro denominado Sociedad Filodramática (1928), y más tarde estrecharon relaciones en la renombrada aunque efímera empresa artística Caracol (1928-1929). No obstante, su más fructífera colaboración será a partir de 1932, cuando Rivas Cherif pusiera en marcha el Estudio de Arte Dramático del Español [Rivas Cherif, 1991; Aguilera Sastre, 1982b], que se convertirá un año más tarde en el Teatro Escuela de Arte (TEA). A Felipe Lluch le sucedió Luis Escobar al frente del María Guerrero [Higuera, 1993], y a través de cuyo teatro reconoció José Luis Alonso [Rubio Jiménez, 1995], figura central de los años sesenta, un modelo y un maestro. Por otro lado, Cayetano Luca de Tena —quien conoció la pasión por el teatro de boca del mismo Felipe Lluch ya desde su encuentro en la cárcel— regentó el Teatro Español desde 1942 a 1952, a quien le sucedió, siguiendo esta línea de teatro renovador, dentro de lo que permitían el panorama y la concepción teatral de estos años de posguerra, José Tamayo [Checa, 1993]. Estos directores estaban imbuidos de una concepción de la puesta en escena de la que carecía el teatro comercial

²¹ Sobre la labor de los directores de escena al frente de los teatros nacional, se pueden consultar los dos volúmenes publicados por el Centro de Documentación Teatral: Peláez [1993, 1995].

de la época y que heredaron ya del teatro más renovador de las primeras décadas de siglo. Lucharon por la dignidad en la presentación de las obras teatrales y la valoración del texto dramático a través de la riqueza escénica que les brindaba una concepción compleja y amplia del arte del teatro. Entre ellos, quizá fuese José Tamayo quien más recurrió a los diferentes elementos escénicos para subrayar la espectacularidad con que se puede llevar una obra a escena. A este respecto, es significativa la consideración del arte cinematográfico como un modelo del que el teatro tenía mucho que aprender, especialmente en lo referente a la revalorización de los diferentes medios de expresión con los que cuenta la escena. «La experiencia del cine aportaba una lección de cara al público: había que renovar la escenografía, las luces, los figurines e incluso la interpretación. Había que establecer el equilibrio imprescindible entre la palabra y la realización» [Tamayo, 5.03.1953].²² Se trataba de un momento en la historia del teatro español en el que los diferentes elementos del montaje teatral —tal y como pedía Luis-Tomás Melgar— necesitaban ser reivindicados, dignificados y asumidos:

La ambivalencia de Tamayo ha sido ésta: de un lado, remozar el concepto del espectáculo teatral, hacer de él algo sustancial y superior a la simple ilustración del texto literario, llevar a su repertorio ausencias sustanciales, intentar llegar a los grandes públicos, y, del otro, sobrestimar el espectáculo en perjuicio de una comprensión intelectual de sus conflictos y correlaciones políticas [Monleón, 1971, 117].

Estos y otros nombres que ocuparon los teatros nacionales ejercieron una constante labor de magisterio teatral de la que se fueron empapando algunos de los futuros creadores escénicos que protagonizarían el teatro español a partir de los sesenta. La rememoración que hace Adolfo Marsillach de las compañías nacionales de la posguerra y del tipo de teatro que pudieron ver los jóvenes directores a través de sus montajes ponía de manifiesto el abismo que se abría entre estas representaciones, que heredaron un concepto de la dirección escénica de algunas de las figuras más renovadoras de los años veinte y treinta, y el resto del panorama teatral nacional. Nótese,

²² Cit. Checa [1993, 117]

sin embargo, que incluso estos incipientes directores de los años cincuenta desconocían en ese momento que esa concepción del teatro que se ocultaba tras las puestas de escena de Felipe Lluch, Luis Escobar o Cayetano Luca de Tena no era algo creado *ex nihilo* tras la Guerra Civil, sino que era deudora de una tradición de directores que habían comenzado a trabajar en las primeras décadas del siglo XX:

Recuerdo que en esa época, cuando llegaba la compañía del María Guerrero o la del Español a Barcelona, todos los que empezábamos a hacer teatro allí íbamos a verlas porque parecía que aquello pertenecía a otro sistema y era el principio de un fenómeno en el cual se advertía la mano, la presencia de un director. Yo creo que ahí está el origen, quizá, de nuestra propia existencia, de nuestra importancia [«Cinco directores...», ab. 1987, 45].

La ausencia o la falta de consolidación de la figura del director de escena en el teatro comercial implicaba la minusvaloración de toda una serie de elementos que pertenecían a los lenguajes de la escena, pero que no eran reducibles al texto que el actor declamaba, como la entonación, la gestualización, el movimiento, la escenografía, el decorado, las luces o la música. La figura del director de escena supondría, en primer lugar, la dignificación y, más tarde, la integración de estos elementos como nuevos canales de comunicación teatral paralelos a la palabra. Sastre [nov.-dic. 1952] recordaba la precaria situación en la que vivía el teatro comercial a finales de los cuarenta:

Se hacía en papel, una escenografía ramplona y detallista. [...] No había en los teatros —salvo los Nacionales— ni un solo proyector, ni las compañías consideraban necesaria su utilización luminotécnica. Toda la luminotecnia consistía en encender la luz —la batería y las diabras— y que se viera lo que pasaba en el escenario [1].

Melgar [jul.-oct. 1960], como cierre a su artículo sobre la renovación escénica a través de la revitalización del montaje teatral, mostraba la esperanza en la labor renovadora de los más destacados nombres que pasaron por los Teatros Nacionales y que aún estaban en activo, especialmente por Luis Escobar y Cayetano Luca de Tena, y

presentaba a José Luis Alonso, ya en el año sesenta, como «un magnífico punto de partida para la reorganización de nuestra escena» [100].

Lamentablemente, el trabajo de estos maestros de la escena estuvo fuertemente restringido a los círculos de los escenarios nacionales, es decir, Madrid, y a las esporádicas salidas a provincias a través de los Festivales de Verano. Así pues, desde otros ámbitos, se sintió pronto la necesidad de comenzar a hacer teatro a otros niveles, con unos medios y una finalidad alejada de la de los grandes coliseos nacionales, a partir de concepciones teatrales diferentes de las que dominaban en la escena comercial. Los grandes creadores que comenzaban a formarse en estos años han reconocido la labor que los Teatros Nacionales desarrollaron en España; pero desde nuevos sectores sociales y nuevas mentalidades se sentía la necesidad de crear otros tipos de teatros para los que no siempre se podían encontrar las bases en modelos ofrecidos por los escenarios estables, especialmente cuando no se vivía en Madrid y el punto de partida era, por tanto, prácticamente inexistente. Desde este contexto había que entender el tan aludido carácter didáctico e intuitivo que el director de escena español de estos años, que careció de la mínima posibilidad de obtener una formación académica en este área hasta los años sesenta, ha reivindicado para sí: «La formación de los primeros directores de posguerra se sostenía, fundamentalmente, en la intuición, el autodidactismo, el eclecticismo y cómo no, en la pasión por el teatro» [Checa, 1993, 110]. La excepción fueron aquellos directores que pudieron formarse en el extranjero, como fue el caso de José Luis Alonso, que pudo asistir a los ensayos de Jean-Louis Barrault en París, Ricard Salvat, que estudió teatro en Alemania, o Fabià Puigserver, que comenzó su formación en Polonia. La opinión de los directores que tuvieron que desarrollar su labor en grupos universitarios o en ambientes marginales a los escenarios nacionales coincidía en el desolador panorama que dominaba en España con respecto a la figura del director de escena:

El director escénico era un ser marginado, no interesaba profesionalmente, desconsiderado porque procedía en general de ambiente universitario y no había «pisado» escenarios. No nos contrataba ninguna compañía, en las que el *Primer Actor* o el marido de la diva cumplía el oficio de «ponedores de escena» y los directores de los dos únicos teatros oficiales parecían poseer cargo vitalicio.

Nuestra formación fue, pues, autodidacta, pagándonos cada uno nuestra singular carrera, ya que hasta el propio Instituto del Teatro carecía de la enseñanza de dirección de escénica. Socialmente, no éramos muy bien vistos, pues era cosa de cómicos. Polls y Cabo, que pretendieron ganarse la vida solo con ello, acabaron por emigrar [Schroeder, oct.-dic. 1971, 23].

Adolfo Marsillach [«Cinco directores...»], que entró desde muy joven a trabajar como actor en compañías profesionales, ha señalado la carencia, en la mayoría de los teatros, de lo que después se entendería bajo los términos de «director de teatro» y «puesta en escena». La dirección, asumida por el primer actor, se reducía a intentar que el resto del elenco fuese el contrapunto o el apoyo adecuado a este, que hacía al mismo tiempo de empresario:

Nadie parecía echar en falta la presencia del director de escena. Se sabía que existían directores de escena. Sobre todo que existían fuera de España. Se sabía también que en España habían existido. En Barcelona, que es donde yo empecé, se hablaba de Adrià Gual. Se hablaba de Gregorio Martínez Sierra, que entonces estaba fuera de España, con Catalina Bárcena. Se hablaba, más o menos remotamente, de Rivas Cherif. Se hablaba, y de hecho en Madrid ya dirigía, de Felipe Lluç. Es decir, nombres más o menos lejanos, casi extraños y, de alguna manera, hasta pintorescos [45].

Progresivamente, la figura del director de escena, producto de una nueva concepción del hecho escénico, fue adquiriendo relevancia en medios teatrales marginales que, solo a finales de los años sesenta, comenzarían a llegar con fuerza a la escena comercial.²³ Una serie de aspectos teatrales que no se reducían a la declamación

²³ Para un interesante panorama sobre los primeros grupos de teatro de la posguerra, como Arte Nuevo, La Carátula o los primeros teatros universitarios, y el precario ambiente de renovación escénica que se vivía al margen de los teatros nacionales, puede consultarse el panorama de carácter autobiográfico que presentaba Sastre [Caudet (entr.), 1984] de aquellos años o algunas valiosas contribuciones como Caudet [1984b], Paco [1993] o Quinto [1993]. Para un panorama evolutivo más amplio que abarca desde estos

de un texto empezaban a tener mayor importancia: la creación de imágenes, una determinada iluminación o la música de fondo. Ese teatro cuidado, producto de una pluralidad de signos escénicos que transmitían un significado que completaba y enriquecía los signos lingüísticos emitidos por los actores, dejó, progresivamente, de ser privilegio exclusivo de los teatros nacionales:

Aquello dejó de ser un fenómeno aislado y poco a poco acabó convirtiéndose en un estilo, en una manera especial de tratar visualmente el espectáculo, arrebatándolo de las manos de los primeros actores tipos. Yo diría que se da una transformación lenta en principio que al final, en su último tramo, deja de ser lenta para convertirse en bastante vertiginosa [Marsillach, en «Cinco directores...»].

Efectivamente, la divulgación de la figura del director de escena no iba a estar exenta de los extremismos que suelen acompañar el desarrollo de un nuevo movimiento artístico. A mediados de los sesenta, el director de escena ya se había convertido en un «personaje» fundamental e imprescindible en todo grupo o compañía teatral que se preciase de aspirar a las mínimas ambiciones artísticas. Hablar de dirección escénica se convirtió en una seudogarantía de teatro de calidad, de teatro diferente, renovador. Esto hizo que la figura del director de escena pasase por una época de auge e inflación, con la consecuente devaluación. La excesiva popularidad que alcanzó en los años sesenta el director de teatro como elemento básico de la creación escénica no dejó de ser objeto de la crítica teatral más audaz:

en la actualidad la figura del director teatral alcanza en España —en Madrid cuando menos— una categoría tan alta como irritante, tan publicitaria como risible. Y que, para mayor mal, abundan tales directores casi como moscas en cocina labriega y manchega. Sí, hoy no es concebible agrupación teatral de cierto postín que no esté encabezada por uno de esos directores —los más, juveniles;

los más, empachosos de sabiduría teatral universal; los más, con una concepción de la técnica escénica provocativamente personal [Ladra, mar. 1964, 18].

En cualquier caso, en los últimos años cincuenta era ya un hecho la conquista por parte del director de escena de un puesto, más o menos eficaz, en el panorama teatral español mayoritario. Quinto [dic. 1961 - en. 1962], desde las páginas de *Primer Acto*, corroboraba la consolidación de la figura del director de escena en el teatro español: «Se puede hablar del «director de escena» no como de un intruso, sino como de una de las piezas fundamentales de nuestro teatro» [29]. Subrayaba el origen de esta primera generación de directores de escena de posguerra, que se formaron en teatros de ensayo o grupos universitarios, y enumeraba una serie de montajes de las últimas temporadas como muestra de los beneficiosos resultados que la consolidación de la figura del director de escena ejerció en el teatro español: *El largo viaje hacia la noche* (Antonio González Vergel), *El jardín de los cerezos* y *Rinoceronte* (José Luis Alonso), *La viuda valenciana* (Ángel Fernández Montesinos), *El tintero* (Julio Diamante), *La señorita Julia* (Miguel Narros), *En la red* (José Antonio Bardem) o *Vestir al desnudo* (José María de Quinto).

En 1965 tuvieron lugar las Primeras Conversaciones Nacionales de Teatro, que consiguieron reunir a gentes de teatro de muy diversos sectores en Córdoba. Los resultados de las ponencias que allí se presentaron resultan significativos con respecto a la situación del teatro español a mediados de los años sesenta y, en tanto que primeras reuniones a nivel nacional, doblemente importantes, ya que se intentó esbozar la evolución del teatro desde la Guerra Civil y los logros que se habían conseguido. En este aspecto, la discusión en torno a la figura del director de escena no podía faltar. Fue Monleón [1966] el encargado de presentar el estudio histórico y el balance actual, en una ponencia cuyo título era suficientemente esclarecedor de la función que el director de escena estaba desarrollando en el teatro español: «El director de escena como elemento evolucionador de nuestro teatro». Monleón, después de esbozar el estado inmovilista y la labor de «artesanado elemental» que desarrollaba el *Primer Actor* como director teatral, pasaba al obligado reconocimiento del trabajo desarrollado por los teatros nacionales como los antecedentes inmediatos del moderno teatro español: «Con todo, justo es decir,

y dejar bien claro, que si los últimos Luca de Tena y Luis Escobar son ya muy poco para nuestro teatro, en su primera etapa se encuentra, probablemente, el germen del nacimiento de nuevo director escénico español» [13]. A continuación hacía una clasificación de los diferentes tipos de directores españoles en cuatro categorías (director-artesano, director-promotor, teatro universitario, directores del pacto), para las que se sirvió tanto de criterios estéticos como ideológicos, que llegaban a solaparse.²⁴

El director-artesano nacía como consecuencia de la desaparición de las compañías de repertorio y la conveniencia por parte de empresarios y autores de encontrar a un intermediario que reuniese a un grupo de actores y se encargase de introducir algunos elementos escénicos que hiciesen la obra más atrayente para el público. El director-artesano, en sus inicios, no implicaba ningún cambio importante en la concepción del teatro, pero sí influyó en la generalización de la figura del director de escena, así como en una presentación más cuidada de las obras dramáticas. La llegada de textos dramáticos extranjeros, sobre todo del realismo social norteamericano durante los años cincuenta, y las necesidades de puesta en escena que requirieron estas obras fue otro factor importante en la extensión del director de escena en el teatro español.²⁵ Unas acotaciones más complejas y nuevas necesidades dramáticas exigían la intervención de nuevos enfoques sobre el fenómeno de la creación teatral. Monleón incluía a los siguientes directores dentro de este grupo de directores-artesanos que fueron extendiendo una imagen más cuidada del teatro en España: Gustavo Pérez Puig, Modesto Higuera, Cecilio Valcárcel, José Osuna, Enrique Diosdado, Salador Salazar, Suárez Radillo, Loperena, Esteban Polls y Antonio de Cabo, entre otros; pero con la advertencia de que dentro de este grupo había que diferenciar malos y buenos artesanos.

El director-promotor sería aquel que se especializaba en la puesta en escena de un determinado autor dramático, del que frecuentemente se obtenían los derechos de

²⁴ Téngase en cuenta el carácter relativo y el valor histórico de esta clasificación, ya que fue hecha en 1965 y, por tanto, se carecía de la perspectiva histórica posterior y de la evolución que luego tomaron algunos directores que obligaría a clasificarlos de forma diferente.

²⁵ Sobre la puesta en escena del drama realista estadounidense en España, véase más adelante el capítulo dedicado al discurso en torno al realismo teatral.

representación, como los casos de Shaffer - González Vergel, O'Neill - Armando Moreno o Ionesco - Trino Martínez. Monleón destacaba dentro de este grupo a José Tamayo como la figura más significativa e importante, no solo por la revalorización de elementos como la luz, el movimiento de masas y los decorados al servicio de una concepción espectacular del teatro, sino también como introductor en España de autores dramáticos extranjeros de relevancia internacional como Thornton Wilder, Arthur Miller o Jean Cocteau, así como por ser el primer director de posguerra que salió de los edificios teatrales al uso para llevar sus puestas en escena a espacios abiertos. Monleón, a pesar de juzgar como superficial el estilo de Tamayo, reconocía que este había sabido desarrollar un estilo escénico peculiar y propio, acorde con su carácter de director de escena y hombre de teatro y dentro de las necesidades del teatro español y no al servicio exclusivo del negocio:

Esta aparatosidad ha sido explosiva y muy positiva en el cuadro medroso, palabrero y tradicional de la escena española. Ha demolido un teatro reseco, encerrado en los límites de una pareja de divos y unos decorados de papel pintado. Es un hombre de teatro, no realiza esta labor como autor o actor frustrado, o simplemente por ganar dinero, sino que se siente vivo y realizado cuando dirige [17].

Presentaba a Tamayo como el primer hombre de teatro, en el sentido moderno, del teatro español de posguerra, el primer director escénico que hizo del teatro su vida y su pasión y que consagró toda su actividad al teatro. Sin embargo, advertía del peligro de burdas imitaciones de este estilo aparatoso y espectacular, que ejerció una beneficiosa labor en el teatro español de los años cincuenta, pero que, ya en los sesenta, estaba más necesitada de la depuración escénica. El boato, la espectacularidad y la aparatosidad escénica llegaron a convertirse en un rasgo dominante de la puesta en escena en la España de la segunda mitad de los cincuenta y el comienzo de los sesenta, y contra esto reaccionarán las corrientes teatrales de los sesenta:

Mientras que los actores han sido abandonados, los directores se han volcado sobre la perfección espectacular, quizá porque desconfiaban de todo lo que

representaban. Cuando en un escenario aparece un tranvía, veinte sirenas y dieciocho nadadores, el director que, por ejemplo, ha montado a Lope de Vega, lo que está diciéndonos por lo bajo es que le da tal miedo Lope de Vega, tiene tan poca fe en que sus textos interesen a la gente, que recurre a todo lo que pueda atraer al público para que, de paso, oiga a Lope. Es decir, creo que ha habido una dirección de teatro que ha cuidado fenomenalmente lo espectacular [Llovet, dic. 1962, 5].

Como directores de teatro universitario, Monleón se refería a aquellos directores que habían llevado un aire de renovación y rebeldía intelectual al teatro, y que, sin ser asimilados por el teatro comercial, continuaban haciendo un teatro de experimentación y búsqueda formal. Muchos de ellos, a su juicio, habían pasado ya en mayor o menor medida a engrosar las filas de los directores-artesanos o directores-promotores, según el grado de renovación formal que hubiesen conservado. Mientras se habían debatido algunos entre el teatro comercial y la experimentación, como Ángel Fernández Montesinos o José María Morera, otros se habían instalado definitivamente en la escena comercial, convirtiéndose en directores-artesanos totales como Gustavo Pérez Puig. Solo unos cuantos vivían procesos de mayor o menor acercamiento a un teatro formalmente renovador, como Julio Diamante, Alberto González Vergel, Juan Guerrero Zamora o Trino Trives. Monleón mostraba su escepticismo con respecto al grado de renovación real que este teatro pudiera inyectar en la escena española, aunque algunos montaje aislados, como *Fuenteovejuna*, de Alberto Castilla, que ganó un premio en el Festival de Nancy de 1965, hacían pensar que con un adecuado apoyo económico este teatro podría desarrollar todo su potencial.

Es en la etiqueta de «directores del pacto» donde más claramente se detectaban los prejuicios ideológicos que escondía esta clasificación, ya que en ella se encontraban algunos de los directores más relevantes de la década de los sesenta, aunque su único punto en común fuera el trabajar dentro de las infraestructuras teatrales consolidadas, en las que intentaban introducir un nuevo cuidado por la puesta en escena con un sentido renovador más acorde a la sensibilidad de estos años. Se destacaban tres nombres, que, habiendo aceptado las limitaciones del sistema, intentaban hacer un teatro diferente: José

Luis Alonso y Adolfo Marsillach, como directores, y Fernando Fernán Gómez por su concepción renovadora de la interpretación así como por algunos trabajos de dirección. Sobre Marsillach, distinguía una doble vertiente: por un lado, su labor de excepcional artesano al servicio de un teatro intrascendente y trivial, en el que lo único valorable habían sido los brillantes e ingeniosos montajes; por otro lado, la audacia demostrada en la apuesta por montajes renovadores de obras difíciles, como fue el caso de *La cornada*, de Alfonso Sastre, ya en 1960, y posteriormente, sus montajes de *Pygmalion*, de Bernard Shaw, o *Después de la caída*, de Arthur Miller, con los que había ganado gran parte del prestigio perdido con la dirección de otro tipo de teatro más ligero. Monleón [1966] situaba el trabajo de este director dentro de una línea heredera del estilo escénico de Tamayo, aunque con una concepción diferente de la espectacularidad:

Sus mejores trabajos de dirección están en las obras de posibilidad y pasión espectacular. Sólo que, en principio, Marsillach, por venir después, y por una mejor formación intelectual, aporta una depuración de lo que en Tamayo ha resultado excesivo. Entiéndase una depuración dentro del mismo barroquismo [19].

Como continuador, aunque evolucionado, de la línea teatral definida por Luis Escobar y Cayetano Luca de Tena al frente de los teatros nacionales, y como creador de los mejores montajes del teatro español contemporánea, Monleón presentaba a José Luis Alonso. Le consideraba el más stanislavskiano de los directores españoles de esos años, aunque le reprochase cierta timidez, indecisión o falta de fuerza para llevar su montajes más allá, a pesar de haber hecho todo lo que le ha permitido hasta el momento el público español.

En cualquier caso, Alonso había supuesto para el gran público la posibilidad de asomarse a figuras internacionales de primera fila, a través de excelentes puestas en escena en las que el director resaltó por su tacto para comunicar con el espectador medio, sin renunciar a la calidad escénica. José Luis Alonso, dentro de una estética muy diferente a la descrita por Tamayo, había sabido hacer un inteligente uso de los signos escénicos como gestos, movimientos, luces, decorados o sonidos con el fin de crear

todos aquellos matices o sensaciones, por etéreas que pudieran parecer, que le permitieran alcanzar no solo la transmisión de un texto dramático sino la creación de un microcosmo escénico lleno de sugerencias y detalles, a menudo difíciles de describir por medio del lenguaje, que convergen en la presentación de un ambiente denso que prestaba unidad a toda la obra.

El trabajo de dirección desarrollado por José Luis Alonso al frente del Teatro María Guerrero a partir de 1961 supuso la consolidación en el teatro español de la figura del director teatral moderno. Su primera temporada (1960-61) puede ser considerada como una fecha clave en la historia del teatro español moderno. Su labor al frente de esta sala es comparable al trabajo que estaban realizando otros directores en otros teatros nacionales europeos: ejemplos de poesía escénica, obras de arte que escondían minuciosos trabajos de dramaturgia, cuya finalidad era la introspección y profundización en los personajes y temas, y que se concretaban a través de una depurada utilización de los signos escénicos, nueva estética, más austera, en busca de la economía de cada signo teatral, estética más acorde con la sensibilidad de los años sesenta. El exhaustivo trabajo de dramaturgia realizado por el director para cada puesta en escena garantizaba el equilibrio, la armonía y coherencia que prestaba unidad a todo el montaje: «Lo que más me preocupa de los espectáculos es la unidad, la coherencia» [Alonso, 14.3.1989].²⁶

La historia del teatro español demostraba una vez más que los grandes capítulos del teatro contemporáneo en el mundo occidental, especialmente a partir de los años sesenta, no venían unidos tanto a la aparición de un autor dramático, sino más bien a la labor de dramaturgos —es decir, de creadores— por parte de algunos directores de escena, y José Luis Alonso, cuyo nombre apenas se ve escrito en las actuales historias del teatro español, fue uno de esos excelentes capítulos. Melgar [set. 1961] presentaba un revelador resumen del impacto que esta temporada tuvo para el público de Madrid y para el teatro español en general. Alonso llegaba al María Guerrero ante la desconfianza de la crítica por sus pocos años, su predilección por autores dramáticos del pasado y no por el teatro español contemporáneo y por una excesiva influencia de la dramaturgia

²⁶ Cita extraída de Rubio Jiménez [1993, 19].

norteamericana. Tras el anuncio del programa para su primera temporada: *El jardín de los cerezos*, *El rinoceronte* y *El perro del hortelano*²⁷..., se le acusó de plagiar el programa de Jean Louis Barrault:

Y llegó el estreno de *El jardín de los cerezos*. Primera sorpresa. El teatro parecía distinto el día del estreno. Otro público llenaba sus localidades. Un público ya medianamente apasionado. Se levantó el telón. Aquello tenía caracteres de verdadero teatro. De fiesta. De espectáculo de gala. Había ritmo. El plantel de actores era casi íntegramente digno de lo que nosotros habíamos pensado debería ser un teatro nacional. Hasta el escenario parecía más grande y todo lo que se decía parecía más importante. En los entreactos la gente hablaba de teatro, con mayúscula, y olvidaba casi por completo el antiguo cotilleo revisteril. Se hablaba apasionadamente Y se citaban grandes directores europeos como auténticos creadores de «aquello». Aquello, que por primera vez resultaba claramente distinto de las funciones del Lara o el Recoletos [11].

Alonso, como en su momento Luis Escobar o José Tamayo, constituyó una verdadera escuela, un modo diferente de hacer teatro, en el que aprendieron los jóvenes directores que en aquellos años trabajaban en TEUS y teatros de cámara. Se presentaba otra manera de producir los significados en la escena, con los que se obtenía resultados diferentes. El decorado, a diferencia de lo que predominaba en los teatros comerciales, no era un elemento pasivo, mero acompañamiento para el recitado de los actores, sino que se convertía en algo significativo, que transmitía un mensaje al espectador, al mismo tiempo que la palabra. Todo se hacía relevante sobre el escenario, cada elemento, cada sonido, cada movimiento —de acuerdo a un principio de economía escénica que caracterizó gran parte de la corriente renovadora de los años sesenta— se erigía en un elemento significativo y contribuía a la creación de un código, cuya finalidad era la comunicación de un mensaje.

Toda puesta en escena implica una dramaturgia, aún en el caso de que se trate de un acto inconsciente por parte del grupo teatral o del director de la obra. Detrás de cada

²⁷ Obra que fue finalmente sustituida por *El anzueto de Fenisa*.

montaje se esconde un trabajo dramático, aunque en muchos casos este se realice de forma automática de puro repetido. La progresiva toma de conciencia por parte de directores, decoradores e intérpretes de estar realizando un trabajo de expresión artística específico y autónomo en cuanto a su modo de recepción es una marca esencial que caracteriza la creación teatral contemporánea y que comenzó a extenderse por España con fuerza suficiente para romper las barreras del teatro más minoritario durante los años sesenta. La historización de esta toma de conciencia ofrece algunas de las claves para llegar a un análisis coherente del surgimiento y evolución que ha seguido el fenómeno teatral, y que ha dado lugar, a lo largo de su diacronía, a diferentes tipos de teatro o modos de creación teatral que pueden ser definidos según los diferentes tipos de trabajo dramáticos que presentan. Cada tipo de trabajo dramático implica una relación diferente entre el texto literario y la puesta en escena, los diferentes tipos de relaciones definen diversos modos de creación teatral que han ido hilvanando la historia del teatro contemporáneo.

II.1. Evolución de los modos teatrales: relación entre drama y teatro

Con la nueva concepción de la puesta en escena la valoración de elementos teatrales que generalmente habían ocupado lugares secundarios, cuando no inexistentes, y la consecuente consolidación de una nueva función teatral, la del moderno director de escena, que crea y ordena estos elementos se hizo necesario un nuevo reajuste de los componentes que entran a formar parte del proceso de creación teatral. El nacimiento de nuevas concepciones del teatro provocaron el cuestionamiento del proceso de creación teatral que, especialmente a partir del siglo XVIII —con el nacimiento del teatro de la burguesía— había dominado de forma casi exclusiva en el mundo occidental, y que comenzó a ser puesto en tela de juicio con las vanguardias de principio de siglo y encuentra su definitiva relativización en los años sesenta. La relación entre drama — como género literario en el que se suele apoyar el teatro— y puesta en escena se diversifica y empieza a admitir muy diferentes aproximaciones, que caracterizan a su vez diferentes tipos de teatro. Ya no se trata de una relación fija, estable, sino de una relación dinámica, abierta y en continuo movimiento.

El eje drama-teatro se revela como un parámetro eficaz para la definición de los diferentes tipos de teatro que van a convivir a partir de los años sesenta, así como un instrumento válido para un análisis diacrónico de la sucesión de las diversas formas teatrales que han ido existiendo a lo largo de la historia. La relación establecida entre estos dos polos difiere de manera muy significativa para el teatro barroco, la *Commedia dell'Arte*, la tragedia neoclásica o el drama realista. En cada uno de estos tipos de teatro, el puesto que ocupa el texto literario y la valoración de este en el proceso de creación teatral es diferente. Desde el teatro como respetuosa transposición de las indicaciones textuales a la escena, por ejemplo en el teatro del drama burgués, al teatro creado directamente sobre la escena tomando como base una idea o un tema, como pueda ser la *Commedia dell'Arte*, pasando por el teatro barroco, que parte de un texto, a menudo sin publicar, y carente de acotaciones, se abre una amplia gama de posibilidades que configuran el complejo espectro teatral que caracteriza el teatro contemporáneo. Se entiende, pues, por modo o tipo teatral la clase de teatro definido según la relación que

este establece con el texto literario en el que se basa, y que determina el tipo de proceso que se sigue en la producción de significados teatrales.

La teoría y la crítica teatral han sido conscientes de la nueva posición variable que ocupa el drama en el fenómeno teatral actual y, especialmente a partir de los años sesenta, la relación entre drama y teatro ha ocupado un lugar central en los estudios de teoría teatral, así como en los trabajos críticos. En el panorama bibliográfico español han comenzado a ver la luz las primeras aportaciones sistemáticas al estudio de la teoría teatral, entre las que cabe destacar la de Bobes Naves [1987] o la más reciente de García Barrientos [1991]. Si bien el desarrollo de la teoría del teatro y la semiótica en España ha tardado más en emprender el estudio analítico y sistemático del fenómeno teatral contemporáneo, la crítica no se demoró en hacerse eco de los «desajustes» que empezaba a detectar en los años cincuenta en ciertas puestas en escena en las que el texto dramático se veía relegado ante la espectacularidad, la profusión o el boato de otros elementos del montaje. A medida que transcurrían los años sesenta, el debate en torno a la relación drama-teatro se fue acentuando, hasta alcanzar carácter de polémica, conforme la evolución de la realidad teatral y las puestas en escena en la que se concretaba arrojaban más motivos para relativizar la univocidad que había caracterizado la relación drama-teatro en décadas anteriores.

Las diferentes manifestaciones teatrales que a lo largo de los años sesenta fueron luchando por una radical ampliación del concepto de teatro y buscando nuevos códigos escénicos que permitiesen la ruptura de los moldes heredados parten de actitudes diversas en torno a la concepción del drama y su relación con el teatro. Desde la consideración de la puesta en escena como ilustración más o menos decorosa del texto dramático hasta la creación teatral sin texto previo, la concepción del teatro se mueve en un amplio margen de posibilidades. Se pueden definir al menos tres tipos de relaciones entre drama y teatro, que constituyen polos entre los que se sitúan las diferentes posturas ante el teatro: a) relación de subordinación de la puesta en escena con respecto al texto literario, generalmente dramático, en el que se basa; b) relación de yuxtaposición o igualdad entre el texto literario previo y la creación escénica a la que da lugar; y c) relación de subordinación del texto literario a una dramaturgia previa.

En el primer caso, la relación de subordinación puede ser doble, según sea el drama el que se subordina a la puesta en escena, o la puesta en escena al drama. En la práctica, la diferencia entre estos dos tipos es más teórica que real, pues el planteamiento que subyace a ambas es el mismo: el drama concebido no solo como género literario, sino como punto partida de la creación teatral en el que ya se incluyen todos los elementos fundamentales del resultado final, la puesta en escena; por tanto, el teatro se ve reducido al drama, donde se contienen las claves del primero, con independencia de que el drama se considere subsidiario de la puesta en escena o viceversa.

Esta afirmación, que a nivel teórico puede resultar razonable en algunos casos de creación dramática, resulta inadmisibile desde un punto de vista formal, cuando se le aplica al teatro un rápido análisis semiótico, ya que la materialidad del signo en el drama —por muy orientado a su puesta en escena que esté— y del teatro son radicalmente diferentes. En un drama, con independencia del género al que pertenezca, la base material en la que se apoya el signo es la palabra escrita, aunque esta se haya utilizado para describir minuciosamente una escenografía o los movimientos de un personaje, mientras que la base material del signo teatral es muy diversa: el cuerpo del actor, un objeto, la luz, el sonido y también la palabra. Se trataría de una palabra declamada cuya recepción —aún tratándose de la misma palabra que aparece escrita en el texto dramático— es totalmente diferente, y, por tanto, la obra estética —producida en la mente del receptor del artefacto artístico en el proceso de recepción—²⁸ difiere completamente si se trata de una obra literaria o de una obra teatral. La palabra escrita solo puede ser palabra escrita, por muchas potencialidades escénicas que contenga, y la recepción que hace el lector / espectador de una palabra leída en un drama o de la misma palabra dicha por un actor, con una entonación y un ritmo determinados, acompañada por un gesto, dentro de una escenografía dada, en la que pueden aparecer incluso otros personajes en una actitud concreta, es totalmente diferente.

²⁸ Se toma la diferenciación entre artefacto artístico y objeto estético de Mukarovsky [1977].

El segundo polo, dentro de la clasificación gradual del fenómeno teatral, concede a la puesta en escena una autonomía superior con respecto al drama. Considera ambos objetos artísticos, al mismo tiempo, como autónomos en su proceso de comunicación e interdependientes en el proceso de creación. Es decir, el proceso de creación teatral depende del drama en el que se base, así como el proceso de creación dramático depende del tipo de teatro que el autor persigue, pero el resultado artístico de ambos procesos adquiere una peculiaridad y autonomía propias en el acto de la recepción. La puesta en escena consiste, pues, en una *re-creación* del texto literario en el que se sostenga, pero que reivindica toda su especificidad como acto de creación. Esta actitud considera al director como creador pleno de la puesta en escena, a pesar de que su resultado teatral haya estado basado en un texto dramático, que la puesta en escena potencia, y en función de la cual se ordenan sus elementos. La mayor valoración y autonomía que adquiere el montaje teatral le capacitan para poder crear teatro a partir de otro tipo de textos literarios que no sean dramáticos, ya que la puesta en escena, en tanto que fenómeno artístico específico y que dispone de códigos propios, es suficiente para la teatralización de textos no dramáticos.

La tercera tendencia es aquella que considera el teatro como un hecho autónomo que no tiene por qué depender de un texto, aunque se pueda valer de él, pero de la misma manera que se podría valer de una idea, imagen, obsesión o frustración de su director. Cualquiera de estos puntos de arranque tendría la misma validez que un texto dramático, y su puesta en escena se construiría en función de una dramaturgia propia del grupo o director del montaje, al servicio de la cual se presenta el texto, en ocasiones creado *ad hoc* para un determinado montaje. El teatro cobra toda su independencia como hecho artístico, tanto en el proceso de recepción como en el de producción. El montaje no se considera más deudor de un texto que pueda tomar como punto de partida, que de una idea del escenógrafo o de una determinada concepción del movimiento escénico, todos ellos son elementos que se sitúan al mismo nivel dentro del proceso de creación teatral y se subordinan a una dramaturgia previa.

Estas tres actitudes ante el hecho teatral solo se presentan como puntos teóricos de referencia, ya que los resultados escénicos a menudo se sitúan a mitad de camino

entre una u otra posición. Sin embargo, el estar más o menos cerca de uno de estos tipos de teatro sí implican características diferentes para la puesta en escena que se obtenga, ya que el proceso de creación de comunicación teatral será diferente. Por ejemplo, el respeto que un director tenga por el texto, ya sea dramático o no, en el que se pueda basar la puesta en escena, difiere según se conciba el teatro de una u otra manera.

El protagonismo, e incluso autonomía, que pueda alcanzar el decorado, los figurines, la iluminación, o cualquier elemento escénico por encima de los demás, también difiere en la medida en la que el director se enfrente al fenómeno teatral desde una u otra perspectiva. En términos generales, se puede afirmar que en el primer tipo de teatro la palabra desempeña la función semiótica dominante, a la que se subordinan los demás elementos, mientras que en el tercer tipo de teatro a menudo la palabra se ve subordinada a una escenografía o a un tipo de interpretación, aunque esto no siempre tiene por qué ser así, también es posible encontrar una puesta en escena que no parta de un texto dramático y, sin embargo, la palabra siga ocupando un alto lugar en la jerarquización de los elementos escénicos. Es por esta razón que no parece oportuno seguir manteniendo la socorrida clasificación —propia de los últimos años sesenta en los que las posiciones teatrales se extremaron— entre teatro de texto frente a teatro sin texto, ya que esto conduce a una taxonomía simplificadora que reduce el hecho teatral a una dicotomía que no responde a la complejidad de la puesta en escena contemporánea. Grandes creadores de lo que se supone «teatro de no-texto» han expresado la importancia que el texto dramático tiene dentro de su dramaturgia y lo han valorado en muchas de sus puestas en escena.

El Living Theater comenzó en los años cincuenta montando textos clásicos y todavía algunos de sus montajes que alcanzaron más resonancia estuvieron basados en textos dramáticos tan conocidos como la versión de Brecht de *Antígona*. Así mismo, montajes de Grotowsky como *El príncipe constante* o *Akrópolis* están concebidos sobre clásicos de la literatura dramática universal. Esta clasificación maniqueísta, basada en el criterio de respeto / no-respeto al texto dramático, fue la primera posición que se adoptó

en la polémica teatral de los años sesenta, pero actualmente —como se verá más adelante— parece estar superada.

Los diferentes estilos teatrales han ido evolucionando desde la concepción del teatro como un hecho subordinado a un texto hasta su consideración como un hecho artístico autónomo con mayor o menor dependencia del texto dramático u otro tipo de texto. No obstante, cada tipo de teatro, según la clasificación esbozada, parece especialmente adecuado para algunos estilos escénicos concretos. Por ejemplo, el teatro realista se ha situado tradicionalmente en la primera posición, aunque en los años sesenta es posible ya encontrar un realismo evolucionado, cuya puesta en escena se sitúa al mismo nivel que el texto en el que se basa. El teatro antropológico o ritual desarrollado a finales de los sesenta por Jerzy Grotowski y algunos grupos independientes y que tiene actualmente uno de sus mayores continuadores en Eugenio Barba se sitúa generalmente dentro de la tercera actitud, aunque en algunos casos pueda encontrarse en estos montajes un seguimiento más cercano a un texto dramático que situaría la puesta en escena en una posición intermedia entre el segundo y el tercer tipo.

Las diferentes aproximaciones al fenómeno teatral han hecho surgir progresivamente, a medida que corrían los años sesenta, nuevas concepciones del teatro que han ido conviviendo dando lugar así a un panorama teatral cada vez más complejo. En la evolución que describe el teatro contemporáneo durante estos años resulta difícil la delimitación rigurosa de etapas históricas, ya que los diferentes tipos de teatro que van surgiendo no desaparecen sino que coexisten en una pluralidad de alternativas que, lejos de vivir aisladas, se acercan y entrecruzan influyendo unas en otras. Igualmente difícil resulta enmarcar la labor de un director dentro de una u otra tendencia, ya que a menudo el teatro contemporáneo está caracterizado por un nivel de eclecticismo que le hace participar de diferentes concepciones teatrales al mismo tiempo y lejos de situarse de forma clara en una u otra corriente, habría que analizar cada puesta en escena para situarla en un punto indefinido más o menos cercano a una u otra tendencia.²⁹

²⁹ Cada una de estas posturas han sido perfectamente refrendadas por la práctica actual del teatro contemporáneo y la adscripción a una u otra no conlleva ningún juicio de valor sobre un determinado

Estudiando la labor de los distintos directores y teniendo en cuenta sus declaraciones en entrevistas o artículos —ya que los tratados teóricos de los directores españoles brillan por su ausencia—, así como las reacciones que sus montajes fueron suscitando en la crítica teatral, es posible ofrecer ciertos puntos cronológicos que sirven de referencia para delimitar diferentes etapas en la evolución de la concepción del teatro entre los años 1960 y 1975. Se pueden distinguir tres etapas, cada una de ellas caracterizadas por la consolidación de una nueva concepción teatral según la relación, siempre dinámica y en continua fluctuación, que se estableció entre texto literario y teatro. La primera se abriría con el comienzo de la década de los sesenta, la segunda se iniciaría en 1965 y la tercera, a finales de los sesenta. No se trata de etapas cerradas, sino de una evolución continua en la que el debate en torno al hecho teatral fue girando en torno a nuevos puntos de referencia, ya sea un determinado montaje de un director español, la labor de un grupo independiente, la influencia de una nueva teoría teatral, la visita de un grupo extranjero o el surgimiento de un hecho directamente relacionado con el mundo del teatro, como la creación de una escuela de teatro o la fundación de una revista especializada. No se trata de una clasificación exclusivista en la que cada nueva etapa implique la anulación o el rechazo de la anterior, sino más bien acumulativa, ya que a medida que se suceden los años se fueron añadiendo nuevas concepciones del teatro, nuevos modos de producir significados desde la escena, nuevos tipos de teatro que convivieron con los que ya existían.

a) 1960...

Desde finales de los años cincuenta el teatro recibe en toda Europa una renovada atención y comienzan a desarrollarse nuevos discursos en torno al fenómeno teatral como hecho cultural y estético. Esta situación, que ya venía gestándose a lo largo de los años cincuenta en círculos teatrales minoritarios como los TEUS y algunos teatros de cámara y ensayo, provocó la fundación de la revista *Primer Acto*, cuyo primer número vio la luz en abril de 1957, proyectada por José Ángel Ezcurra, director de *Triunfo*, y

director, sino simplemente un intento por explicar el proceso creador que puede caracterizar una determinada puesta en escena o a un director dado.

José Monleón. *Primer Acto* es producto de esta nueva atención que recibe el fenómeno teatral como un hecho formalmente complejo, pero, en un principio, sobre todo, como un órgano de expresión social de algunas minorías progresistas. El teatro, tal y como había sido durante las vanguardias de principios de siglo, recuperaba su función de foro social para ciertos sectores minoritarios, especialmente universitarios. El teatro volvía a convertirse en un espacio de expresión social, un espacio en el que se luchaba por la consecución de libertades, en principio únicamente políticas o sociales, pero que más adelante serían expresadas por medio de la búsqueda de libertades formales y la ruptura de límites y cánones heredados. Aunque *Primer Acto* nace en 1957, tras seis números sufre una crisis propia de la mayoría de las revistas culturales, y vuelve a la calle con un nuevo planteamiento económico en marzo-abril de 1959. A partir de este momento, la revista estuvo llamada a ser portavoz de los sectores teatrales más inquietos en la sociedad española, y pasó de ser un esfuerzo crítico y documental serio sobre el teatro español, a canalizar y abanderar los esfuerzos teatrales renovadores. La evolución que siguió la revista y la repercusión que alcanzó cada texto teórico, documentación sobre alguna nueva corriente dramática o nuevo texto dramático aparecido en sus páginas es fundamental para entender la evolución del teatro experimental en España durante estos años, del que fue fiel reflejo. La ausencia en los primeros años sesenta de ninguna otra revista especializada sobre teatro, interesada en seguir las últimas corrientes renovadoras internacionales, así como el difícil acceso a publicaciones extranjeras, resalta aún más el importante papel desempeñado por *Primer Acto* en los años sesenta.

En su primera etapa, la revista se adscribió de lleno a la corriente realista, entendiendo el realismo más como una posición ética, que como un compromiso estético o formal, y apoyó de forma decidida los textos de lo que la crítica de la historia del teatro español ha consolidado como generación realista. Este movimiento, más literario que teatral, no consiguió evolucionar formalmente hacia nuevos planteamientos escénicos y años más tarde la revista cambiaba su rumbo hacia posturas estéticas más renovadoras, abandonando los primeros idealismos éticos ajenos a un verdadero planteamiento renovador del fenómeno teatral. Así explicaba Monleón [nov.-dic. 1968] la evolución de la línea seguida por la revista:

Si este «realismo» hubiese llegado regularmente a los escenarios, es más probable que sus autores hubieran comprendido hasta dónde y en qué puntos debía ser estilísticamente reconsiderado. Como esto no sucedió, el proceso artístico quedó abortado, determinando una creciente definición puramente moral de sus autores. El equilibrio ético-estético, de alguna manera, se rompió y muchos problemas se centraron casi exclusivamente en el primero de los términos [8].

Esta postura teatral de lo que se pretendía como un nuevo teatro puede ser calificada como «logocéntrica» [Pavis, 1980, 505] en el sentido de que cifraba la renovación teatral más en la propuesta de un nuevo texto dramático que en un nuevo código escénico. Sin embargo, este «logocentrismo» no impidió que el teatro, en tanto que puesta en escena, comenzase a ocupar un lugar central en la discusión en torno al fenómeno teatral.

José Luis Alonso es, sin duda, el máximo exponente que ha tenido la escena española contemporánea de un teatro que alcanza un alto grado de creatividad —en la medida en que cada elemento escénico se hace significativo— dentro de un modelo teatral que nació al servicio de un texto dramático.³⁰ En innumerables declaraciones, Alonso [jul.-oct. 1960] dejó claramente expresada su concepción del montaje teatral como algo que debía completar y profundizar el texto dramático:

La misión fundamental del montador es la de materializar sobre las tablas de un escenario determinado el texto escrito. «Poner en pie» esa obra escrita para el teatro. [...] También es misión del director, y fundamental, sacrificar su lucimiento personal en honor de la obra. Debe defender y proteger la obra escrita con aportaciones personales, pero jamás desvirtuarla para un mejor éxito personal [108].

³⁰ Esto no implica que este tipo de puesta en escena tenga que ser menos creativa que un montaje que parta sin un texto literario previo. No sería difícil encontrar puestas en escena de un teatro basado fundamentalmente en la interpretación del actor y que alcanza un grado menor de creatividad que una obra nacida en función de un texto dramático previo.

La crítica de la búsqueda del éxito personal del director de escena en detrimento del texto fue muy significativa de unos años en los que la puesta en escena y la figura del director de escena comenzaban a surgir con fuerza y en los que la espectacularidad escénica nacía como la consecuencia extrema más inmediata de esta corriente de revalorización del montaje en los años cincuenta. José Luis Alonso reincide de forma insistente en la crítica al lucimiento del director cuando este no va en la misma dirección que el texto dramático y, por tanto, no contribuye a un entendimiento más profundo de la obra. Alonso aceptaba la experimentación sobre el texto dramático solo en tanto que experimento escénico, pero no como resultado «correcto» para una puesta en escena:

Los elementos esenciales de la obra son válidos para todos los tiempos y lugares, pero aun así, esa actualización no pasará de ser un experimento, como experimentos son todos esos *Otelos*, *Medeas*, *Macbeths*, etc., que se representan con trajes del día o en épocas posteriores a las de su real localización. Son puras piruetas, posibles caminos revolucionarios.

No obstante, es necesario entender esta renuncia a la experimentación en el contexto teatral español, carente en esos primeros años sesenta de los instrumentos y las condiciones necesarias para realizar dichas innovaciones, y más necesitado del tipo de puesta en escena que perseguía Alonso: un teatro digno concebido para el público teatral español mayoritario de ese momento concreto. Tuvo presente en cada uno de sus montajes el público al que iba dirigido y nunca intentó justificar un fracaso de público con la justificación del «mal gusto» de este, sino que asumió ese supuesto «mal gusto» como el caballo de batalla de su labor teatral al frente del *María Guerrero* hasta demostrar que se podían hacer espectáculos dignos para un público mayoritario:

Contentarse sólo con el éxito artístico me parece terrible, doloroso. Es rendirse ante la más triste de las evidencias: el mal gusto del público. Para consolarme, los actores, ante aquellos vacíos, me decían: «No te preocupes, el público tiene muy mal gusto» ¡Mentira! ¡Yo no creo en eso! [...] Hoy en día hay que buscar la obra, sí; pero también «sus circunstancias». El éxito se obtiene por la conjugación de

una serie de factores. [...] Eso debe ser el teatro: obra y público. Obra y pueblo [Monleón, feb. 1963, 11].

Alonso consiguió su propósito, y su teatro se convirtió en la primera gran escuela de teatro para el gran público de Madrid, y, en menor medida, del resto de España. Renunció a montajes de vanguardia con el propósito de llevar a la escena a autores de primera fila internacional por medio de un lenguaje escénico de calidad y a la altura del público mayoritario del momento. Su pensamiento teatral no dejó de estar determinado por su posición al frente de un teatro nacional que, en ese momento, toda la revolución escénica que podía albergar —y no fue poca— fue la que realizó su director: «nuestro teatro necesita la inusitada revolución de hacer bien las cosas» [Alonso, jul.-oct., 1960, 108]. A pesar de defender una puesta en escena que profundizase en el significado e intenciones que la obra tuvo en su momento, en el caso de textos de «carácter universal y problemática valedera para todos los tiempos y lugares», aconsejó también su presentación universalizadora que las acercase más al público actual.

No obstante, Alonso nunca dejó de insistir sobre la importancia fundamental del texto dramático como base y guía de la puesta en escena. El texto se convertía en la fuente de la que el director debe extraer todos los elementos fundamentales del montaje, que, por tanto, debe partir de un minucioso análisis del contexto social e histórico en el que se escribió la obra, así como un detenido estudio de esta. Y si algo debe añadir el director ha de estar justificado en función del texto:

El director, al leer una obra, debe convertirse en una especie de policía. El autor da unas pistas, unos datos, pero no todos. Hay que descubrir, averiguar, seguir rastros, rellenar huecos, adivinar edades, caracteres, vidas. Y lo que no esté suficientemente explicado en el texto, «inventarlo», sin miedo, ya que todo ha de tener una razón, un porqué, sí, aunque sea inventado [Alonso, oct. 1964, 20].

Frente a otros procesos de creación que se estudiarán más adelante, Alonso rechazó cualquier posibilidad de improvisación. Antes del comienzo de los ensayos, el director ya tenía una concepción completamente clara de lo que deseaba hacer, incluso

los movimientos escénicos ya señalados. Este tipo de proceso de creación escénica variará considerablemente en otros tipos de teatro en los que se parte de una idea mucho más vaga y en los que el proceso de creación llega a cobrar más importancia que el resultado final:

No tengo sistema preciso, y creo que solo parto de una base segura: para empezar a montar una obra, antes tengo que haberla montado ya totalmente en la cabeza. Es una sorda batalla de la tiniebla hacia la luz. Luego trabajo sobre personajes y sobre escenas aisladas, siempre de dentro a afuera, hasta que van conjuntándose y aquello comienza a parecerse a lo que yo tengo almacenado dentro [Alonso, en Hormigón, 1991, 190].

El enfrentamiento individual y solitario del director con el texto, previo a todo trabajo de creación sobre la escena, caracterizó la labor de Alonso, quien siempre concibió la puesta en escena como un acto de creación donde todo debía estar absolutamente medido, preparado y pensado. Esto es explicable, por un lado, por la admiración que siempre tuvo hacia el teatro realista de Stanislavski, donde cada detalle debía ser minuciosamente cuidado; por otro lado, el respeto al texto dramático, como una obligación casi de carácter ético para con el autor, lo encontró en otro de sus maestros, Jean-Louis Barrault, que procedía de la escuela de Coupeau, en cuyo teatro la palabra ocupó un lugar central:

En el teatro en general, y en el teatro ruso muy en particular, nada se puede dejar abandonado a la improvisación —aquí la furia española que tantas veces aplicamos al hacer comedias no vale—, todo ha de estar medido al milímetro: reacciones, movimientos, procesos interiores, miradas, pausas, «tempo». Buen ejemplo lo da Stanislavski en las direcciones escénicas que nos ha dejado en herencia, meticulosas, asombrosas de precisión, en las que, incluso, marca el tiempo que han de durar los silencios: «pausa de dos segundos», «pausa de cinco segundos». Nunca mejor que en este teatro se puede llamar al director armonizador del espectáculo [Alonso, oct. 1964, 21].

De acuerdo con esta concepción logocéntrica de la creación escénica, el mismo Alonso se autodefinía como un director armonizador de los diferentes elementos que se apuntan en un texto dramático, frente a otro tipo de directores-creadores: «Hay directores-creadores, que son muy pocos, y otros directores que son una especie de... armonizadores, de catalizadores de todo el espectáculo, en el que su labor también tiene buena parte de creación, lógicamente» [Hormigón, 1991, 183]. No obstante, la misma modestia que le hacía calificarse como un armonizador de un espectáculo cifrado básicamente en un texto previo, no le impedía tener la lucidez para darse cuenta de que este papel no debía excluir, sino, al contrario, debía apoyarse en la capacidad creativa del director, de lo contrario el director-armonizador pasaría a ser un artesano, según lo definía más arriba Monleón. La descripción del montaje de una obra en términos musicales, comparando el proceso de creación teatral con una composición musical, deja fuera de toda duda la concepción creativa que tuvo Alonso de su labor teatral:

Trabajo sobre varias cuerdas simultáneamente, como quien compone música. Se inventan acordes, pero hay que ponerlos cada uno en su sitio, y esto es componer. De ahí que yo trabaje sobre categorías musicales y que si algo puedo decir de mis montajes es que buscan, antes que nada, las leyes de la armonía. Luego el trabajo se pule, se acopla, se afina y se representa. Entonces me doy cuenta de que el resultado no se parece nada a lo que había previsto. El teatro es un arte impuro, porque cada noche es distinto, ya que hay demasiados intermediarios entre la creación y el resultado [Hormigón, 191].

Alonso fue consciente de las nuevas relaciones que se establecían entre texto dramático y teatro en las nuevas propuestas de este género, y a pesar de que se puede describir una evolución en su obra escénica hacia posturas creativas más liberadas de un texto previo, como sus últimos montajes de teatro musical, nunca dejó de considerar el texto como la base del proceso creativo:

Pero creo que la parte más importante en la obra es el texto... lo era, hasta ahora, porque ahora se está demostrando que el texto, pues, en fin, está pasando a

segundo término en muchas clases de teatro. Pero siempre permanecerá. Habrá muchos «ismos», pero siempre quedará [Hormigón, 37].

El mismo Alonso [14.2.1989] terminó confesando las limitaciones que siempre se impuso en su labor teatral en cuanto a libertad creativa, quizá, en parte, por no dejar de concebir el teatro como un servicio público a una mayoría a la que había que «educar» en unos nuevos autores y dentro de un modo diferente de hacer teatro. Esta concepción del teatro, coherente con la función que creía que debía desempeñar un teatro nacional, fue la que le alejó de puestas en escena más rupturistas en las que la creatividad escénica volase libremente, estableciendo nuevas relaciones con el texto literario:

Hablo de aspirar a un espectáculo sereno y coherente. Y eso me ha frenado, tal vez, para hacer cosas más avanzadas. Se me ha ocurrido algo y he pensado que era un disparate, algo excesivo para la obra y luego he visto que otros lo hacían y era un acierto. En este aspecto no he tenido valor, valentía, he sido un poco cobarde.³¹

El modelo de creación teatral que defendió José Luis Alonso fue el más extendido durante los primeros años sesenta, antes de que nuevas corrientes escénicas le obligasen a convivir con nuevas concepciones del proceso de creación teatral. Sin llegar a las cotas de creatividad que se escondían tras el aparente mero trabajo de «armonizador», como él solía definir su labor de dirección escénica, se movieron algunos nombres que intentaban igualmente elevar la dignidad del teatro a través de montajes cuidadosamente preparados a partir de un estrecho respeto por el texto dramático. Entre ellos, cabe destacar, la labor de Alberto González Vergel a finales de los cincuenta y principio de los sesenta, ya que más tarde evolucionará hacia otras posturas sobre la creación teatral. Progresivamente, la figura del director de escena como la de un «armonizador» que, de manera más o menos artística, pone en pie un texto dramático fue recibiendo las críticas de nuevos sectores sociales que pedían una nueva concepción del

³¹ Citado en Rubio Jiménez [1995, 19].

teatro acorde con la línea evolutiva que describía la creación artística y la sociedad occidental en la segunda mitad del siglo XX.

No dejaba de ser curioso, y al mismo tiempo anacrónico, la diferente concepción que un mismo director podía tener de la creación cinematográfica y de la creación teatral, no ya en lo referente a estilos o estéticas, sino en la consideración de una y otra labor. Mientras que nadie le discutía a la figura del director cinematográfico toda su capacidad innovadora, el director teatral, cargando todavía con todo el peso culturalista y arqueológico que porta el teatro, apenas comenzaba a reclamar la parte de creatividad artística que le correspondía a su labor. El cine, como expresión artística joven, tenía todavía algo que enseñarle al teatro, no tanto en lo referente a nuevos lenguajes, ya que se trata de expresiones artísticas diferentes, sino en lo concerniente a modos de funcionamiento y procesos de creación. Juan Antonio Bardem dirigió en 1961 la obra de Alfonso Sastre, *En la red*, con el Grupo de Teatro Realista, y en 1964 volvió a ensayar nuevos lenguajes escénicos en la puesta en escena de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. Ambos montajes recibieron la atención de la crítica y supusieron interesantes propuestas para el teatro español de estos años,³² sin embargo, el mismo director [feb. 1964] declaró la diferente concepción que tenía de la labor de dirección según se ejerciese en el cine o en el teatro, ascribiéndose, en el segundo caso, al modelo que proponía Alonso de armonizador de los diferentes elementos al servicio de la expresión de un texto dramático, mientras que como director de cine reclamaba toda su condición de creador: «Yo concibo la función del director teatral como de servidumbre y humildad, de armonizador de un texto, de unos actores, unas luces... Así como el director de cine es el creador, en teatro solo se trata de “interpretar”» [9].

El relativismo histórico y la influencia de la escuela estructuralista francesa desarrollada en los años cincuenta divulgaron una concepción de la obra de arte que rechaza la lectura única del objeto artístico y defiende —en tanto que objeto autónomo y con una pluralidad de significados que solo se realizan en el proceso de recepción y no en la inextricable intencionalidad que el autor tuviese en el momento de redactar la obra—

³² Véase el análisis y recepción de estos montajes en el capítulo dedicado al teatro realista.

la pluralidad de significados que puede llegar a tener una obra de arte. Esta concepción del texto dramático puso en tela de juicio la validez de una única puesta en escena que, de manera natural y unívoca, se deducía de cada texto dramático. Durante los años sesenta se acentuó el rechazo a la lectura única de un texto y, por tanto, se abrieron las posibilidades a una amplia gama de puesta en escena, en igual rango de validez, a partir de un mismo texto dramático. El relativismo histórico y su influencia en la creación artística es una de las causas fundamentales que explican la progresiva aparición de nuevas concepciones del teatro, ya que la puesta en escena, en tanto que presupone por parte del director una determinada lectura de la obra dramática, se abrió a una multiplicidad de posibilidades, tantas como lecturas puede recibir el texto dramático. Ya en 1962, uno de los principales directores defensores del relativismo de la interpretación de la obra dramática, en una conferencia ofrecida en 1962, rechazaba como insostenible la creencia en la interpretación «correcta» de una obra artística:

He dismissed as «nonsense» the general assumption that there exists an «ideal performance which completely realizes the intention of Shakespeare» or any dramatist, partly because any important creation draws significantly upon the subconscious and partly because plays in order to survive must state their general philosophy in such a way that new interpretation can make it relevant to changed historical circumstances [Carlson, 1983, 445].

Diez años más tarde, con motivo de los numerosos montajes de obras clásicas que desde finales de los años sesenta empezaron a aparecer, y en los que el texto dramático quedaba al servicio de discursos estéticos e ideológicos actuales, Miguel Bilbatúa desenmascaraba la falacia que implicaba la argumentación sobre la fidelidad a los montajes históricos en un siglo en el que ya no existía una única voz del poder, sino que aparecían voces diversas de grupos sociales que no pertenecían al grupo dominante que es el que consolidó una determinada lectura / puesta en escena como clásica y originaria de un texto dramático dado:

El llamado espectáculo «ideal» es el «recuerdo cultural» de las distintas representaciones de los textos dramáticos en el teatro de la época burguesa. Lo

representado como «ideal» es, simplemente, la forma real que corresponde a una cultura concreta; el modo en que se representa una visión particular de los hechos conforme a los intereses de la burguesía [Bilbatúa, en.-mar. 1972, 78].

Este pensamiento relativista que caracterizó de forma tan marcada la Modernidad de principios de siglo y que se acentúa a medida que avanza el siglo XX no está ausente del trabajo escénico de José Luis Alonso, a pesar del respeto hacia el texto dramático que revelaban sus declaraciones y que parecían coincidir con su carácter prudente y mesurado. Solo hay que pensar en la modernidad que para los primeros años sesenta significaron sus puestas en escena de Chéjov. El relativismo histórico y la actualidad de un montaje no se expresaba únicamente por medio de un texto dramático más o menos modificado, sino especialmente en una configuración formal determinada del resto de los elementos escénicos.

Sin embargo, posiciones más extremas en la libertad interpretativa de los textos dramáticos y el perspectivismo histórico, provocaron el surgimiento de corrientes escénicas que se acercaban al segundo tipo de teatro, según la clasificación arriba presentada; es decir, un teatro que comenzaba a concebir la puesta en escena como un objeto artístico autónomo, producto de la particular lectura que realiza un director; aunque se tratase de la lectura de un texto dramático —o perteneciente a otro género literario— y al cual se recurría, con mayor o menor respeto, para la puesta en escena, de la que esta se considera deudora.

Primer Acto, que ya en el número 13 publica el primer cuaderno de dirección escénica de Adolfo Marsillach de *La cornada*, de Alfonso Sastre, a la vez que sigue apoyando los textos realistas de los autores que se habían dado a conocer recientemente, mantuvo un constante interés por la puesta en escena y la dirección teatral como hecho clave en el proceso de renovación teatral en el teatro contemporáneo. Con motivo de la puesta en escena de *El rey se muere*, de Ionesco, dirigida por José Luis Alonso, se reavivó la polémica en torno al montaje teatral como elemento de renovación escénica. De esta manera, igual que el realismo norteamericano había ejercido una saludable influencia en la dirección escénica española de los años cincuenta, la vanguardia teatral

francesa de los cuarenta y cincuenta, sobre todo Ionesco, brindaron a los directores la oportunidad de dirigir un teatro distinto que obligaba a un mayor esfuerzo de creación no derivado directamente del texto dramático. La obra dramática de este autor hizo que la crítica teatral centrara su atención en la realización escénica como obra de un director, un escenógrafo o unos actores. Las puestas en escena se convirtieron en el punto de interés del debate en torno al montaje de obras de Ionesco y el discurso teatral giró en torno a la importancia de este elemento en el proceso de evolución teatral:

A Ionesco tiene que rehacerlo el director, el escenógrafo y cada uno de los actores y espectadores; y esta multiplicidad es, al margen de las estimaciones críticas que suscite, una consecuencia sólida y coherente de los propósitos de Ionesco. [...] ¿No será un teatro como el de Ionesco el más adecuado para trabajar libremente, buscando nuevos caminos a la puesta en escena, tal como pedía Peter Brook? [Monleón, dic. 1964, 11].

A pesar de este renovado interés por el montaje teatral como elemento de construcción escénica eficaz para la propuesta de una nueva concepción teatral, las consideraciones, mayoritariamente, siguen estando hechas desde un entendimiento logocéntrico del fenómeno teatral, como algo fundamentalmente cifrado en un texto dramático. Todavía, en 1964, desde la revista *Primer Acto*, Monleón [dic. 1964] rechazaba cualquier concepción del fenómeno teatral cuyo proceso de creación no partiese de un texto dramático:

Para que un director, y su equipo de colaboradores, entren en el proceso que va del texto escrito a la representación, es necesario contar con un material dramático. Sólo a partir de ahí cabrá formularse una problemática de realización escénica; sólo así se verá el director en la tesitura de tener que interpretar, de tener que elegir, y, por lo tanto, de tener que crear. La obra es la base de todas las escuelas de interpretación, de todos los movimientos de la historia de la dirección de escena, de todas las revoluciones escenográficas [9].³³

³³ Nótese cómo en tan solo cuatro años la actitud de Monleón y la línea crítica seguida por *Primer Acto* —reflejo de la evolución que los ambientes teatrales más progresistas iban conociendo— varía

El segundo centro en importancia teatral en España, Barcelona, donde años más tarde se escribirían algunos de los capítulos más brillantes de la renovación teatral, también conoció en los comienzos de los años sesenta un renovado interés por el teatro como hecho social y estético. Si bien la evolución teatral en Barcelona difería notablemente de la de Madrid debido al contexto teatral y social tan diferente en el que el teatro tuvo que desarrollarse. Es en los años cincuenta —al igual que en Madrid y así como en el resto del mundo occidental— cuando comenzaron a gestarse una serie de movimientos teatrales, en forma de teatros universitarios o de cámara y ensayo, que originaron a lo largo de los sesenta una corriente de renovación que revolucionó la creación escénica en ciertos círculos minoritarios. La fundación en 1960 de la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual (EADAG) fue un hecho clave que marcó una nueva etapa decisiva en la renovación teatral catalana, ya que en la EADAG se formaron buena parte de los futuros protagonistas del movimiento escénico catalán de vanguardia:

Normalment se cita l'any 1960 com el de l'inici d'una nova etapa per al nostre teatre, esdevinguda amb la fundació de l'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, que renovaria les tècniques escèniques. Ningú no posa en dubte, avui, la importància del procés iniciat aquell any [Fàbregas, 1972, 298].

El fin de la Agrupació Dramàtic de Barcelona en 1963 fue otro hecho significativo de los nuevos tiempos que vivía el teatro en el ámbito catalán. Esta escuela había sido creada en 1965 y, desde entonces, se había convertido en un centro cultural que logró canalizar todo el movimiento barcelonés por un teatro renovador, preocupado por las nuevas corrientes europeas y con un repertorio actual. Sin embargo, sus criterios estéticos eclécticos y sus objetivos prioritarios, todavía de carácter más culturalistas que estéticos, hacía a este grupo teatral característico del teatro más joven de los años cincuenta, y, ya hacia 1963, era necesario que le dejase el relevo a otra agrupación, la EADAG que, como su mismo carácter de escuela indica, nacía de unos presupuestos

sustancialmente en su concepción del hecho escénico, cuando, por ejemplo, él mismo invita a Roy Hart —cuyo teatro constituye un rechazo frontal al logocentrismo— a dar un cursillo en el Centro Dramático 1 de Madrid en 1968.

formales y dentro de una línea de creación escénica más definida. La nueva situación teatral y las concepciones diversas del hecho escénico imponían nuevos objetivos en las formaciones teatrales. Los intereses culturalistas y divulgativos de repertorios extranjeros que habían predominado en los teatros de cámara y ensayo de los años cincuenta y comienzo de los sesenta fueron sustituidos por compromisos formales concretos que permitieran desarrollar líneas coherentes de creación teatral, en contraste con los criterios eclécticos que regían las programaciones de las agrupaciones de cámara y ensayo.

b) 1965...

La revitalización de los elementos escénicos como medios de creación y comunicación teatral que había comenzado a acentuarse a comienzo de los sesenta conoció en la temporada 1965-1966 una culminación de los esfuerzos con el reconocimiento que alcanzaron dos montajes en la temporada del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo en el Beatriz: *Proceso por la sombra de un burro*, de Friedrich Dürrenmatt, montada por el Teatro Estudio de Madrid, dirigida por José Carlos Plaza y supervisada por Miguel Narros, y *Ronda de mort a Sinera*, dirigida por Ricard Salvat en la EADAG.³⁴ Ambos montajes fueron reconocidos por toda la crítica como un teatro diferente, resultado de la labor desarrollada en dos escuelas teatrales fundadas en 1960. La coincidencia en el año de fundación constituye otro significativo dato que avala la tesis de que un sector social que hasta entonces había permanecido marginado en circuitos teatrales minoritarios comenzaba a reclamar carta de naturaleza para un teatro diferente que exigía un proceso distinto de creación escénica y un nuevo puesto en la sociedad:

³⁴ Nótese, no obstante, que, al margen de la significación puntual de estas obras dentro del ciclo del TNCE, su repercusión posterior fue muy diferente, ya que, en el caso del TEM, se trataba de una propuesta experimental centrada en la interpretación, mientras que *Ronda de mort a Sinera* constituyó uno de los capítulos centrales del teatro catalán contemporáneo, que llegaría a conocer numerosas reposiciones.

Fue a raíz de la presentación del TEM y de la Adriá Gual, en el Beatriz (Teatro Nacional de Cámara), que dirigía entonces Víctor Aúz. El tema de la «formación del actor» y el de las Escuelas de arte dramático se puso sobre el tapete. En efecto, solo la realidad de una escuela y del trabajo colectivo podía explicar los excelentes resultados obtenidos [Monleón, 2.8.1969, 11].

El TEM fue fundado por Miguel Narros, Elizabeth H. Buckley y José Saiz Vicuña, con la colaboración de William Layton y Rodolfo Beban, en 1960. En 1962 consiguieron domicilio fijo en la madrileña calle Barquillo. Desde el curso 1963-1964 obtuvieron una subvención del Instituto de Cultura Hispánica, y a partir de 1965, fue dirigido por Miguel Narros y María López Gómez, y presidido por Elizabeth H. Buckley, y William Layton permaneció como vice-director. La escuela se centraba en la formación de actores a partir del método Stanislavski que Layton había conocido en el Actor's Studio de New York. Improvisación, ballet, jazz, gimnasia, sicología y prácticas escénicas se convirtieron en asignaturas centrales del programa; lo cual significaba una radical revalorización del actor como creador teatral, frente a otros elementos escénicos como la escenografía o el montaje.

Acogida por el Foment des Arts Decoratives, dirigida por Alexandre Cirici Pellicer, para la creación de un departamento de teatro dentro de un centro cultural inspirado en el modelo de la Bauhaus,³⁵ la EADAG fue fundada por Ricard Salvat en

³⁵ Según declaraciones de Salvat: «La escuela fue creada en 1960 como sección de la Escuela de Arte que dirigía Cirici-Pellicer. En aquel momento la junta del fomento se había renovado casi por completo y se quería llegar a un trabajo y a una actitud, más cultural, tanto es así que el propio Cirici Pellicer creó una “escuela de arte” y dentro de ella un “museo de arte contemporáneo”. En aquellos días se me llamó para encargarme, precisamente, de la creación de una escuela de teatro dentro de este dinámico y positivo plan de remodelación del Fomento de Artes Decorativas, cuyo dinamismo pretendía funcionar un poco como la antigua Bauhaus alemana. A mí la idea me interesó muchísimo y lo pusimos en marcha» [Monegal (entr.), 6.3.1975]. El apoyo económico no fue el que se esperaba y dos años más tarde dejó de funcionar la escuela de arte y después el museo. La EADAG decidió seguir adelante con la financiación de la matrícula de los alumnos y los espectáculos. La escuela de teatro pudo continuar en el local del FAD, la mayor parte de los años en la Cúpula del Coliseum, hasta que tuvo que abandonar este

febrero de 1960 tomando como modelo los institutos y escuelas de teatro que había conocido en Alemania, concretamente las Facultades de Teoría Teatral («Theaterwissenschaft») de Colonia y Viena, y el Workshop de Piscator. A diferencia del TEM, centrado exclusivamente en la formación del actor, la EADAG desarrolló una triple línea: interpretación, dirección e investigación teatral. Esta escuela, lejos de reducirse a una mera actividad de puesta en escena de obras con mayor o menor prestigio cultural, se convirtió en un aglutinante de la vida intelectual más inquieta de Barcelona durante los primeros años sesenta. Su creación y posterior desarrollo fue el eje central de la creación teatral más renovadora de los dos primeros tercios de esta década. A lo largo de esta etapa, la EADAG sirvió de centro de formación y lanzamiento de los principales nombres que iban a protagonizar el teatro catalán contemporáneo. Fàbregas [1971] definió la fundación de este centro como «la tasca pedagògica més important de la postguerra». La investigación en torno a la corriente de teatro épico centralizó el trabajo durante esta primera etapa, que conoció sus mejores resultados en 1965 con *Vent de garbí i una mica de por*, de Maria Aurèlia Capmany, y, sobre todo, con *Ronda de mort a Sinera*, sobre textos de Salvador Espriu.

El fenómeno del auge de las escuelas y —como más tarde se las denominará, por influencia del centro de investigación del director polaco Jerzy Grotowski— laboratorios teatrales estuvo vinculado al nacimiento de una posición diferente ante el hecho teatral que caracterizó el teatro contemporáneo occidental. La creación escénica fue considerada progresivamente como el resultado de una pluralidad de elementos artísticos que reivindicaban su especificidad como lenguajes artísticos —ya sea a través de la interpretación, de la escenografía, del montaje o de las luces—. Así pues, fue cobrando una creciente autonomía con respecto al texto literario previo, que dio lugar a diversos tipos de relaciones entre literatura y teatro. Esta renovación en la concepción del teatro encontró su correspondencia ética en el intento de enriquecer la labor escénica con una función activa dentro de la sociedad. La creación de las escuelas, así como la de los grupos teatrales, nacieron en la defensa de un teatro que volviese a recuperar su carácter de foro social, de espacio de expresión e identificación de una colectividad.

excepcional espacio circular para trasladarse a otras dependencias del edificio. Finalmente, en setiembre de 1974, una carta del secretario del FAD instaba a dejar definitivamente el edificio.

No obstante, todavía en 1965, quedaba fuera de duda la importancia del texto literario dentro del proceso de creación teatral. Ricard Salvat, uno de los directores más relevantes de los años sesenta —calificado por Fàbregas [1971, 8] como «l'home de teatre més complet que ha produït el nostre país de 1939 ençà»— ilustra perfectamente la nueva posición del artífice teatral frente al acto de la creación escénica. El director de *Ronda de mort a Sinera*, desde un profundo respeto a la obra literaria, reivindicaba la puesta en escena como un acto de creación total, de carácter espectacular, a pesar de basarse en un texto literario, igualmente autónomo como objeto estético. Defendió la existencia de unos códigos estéticos teatrales independientes del texto literario, con una naturaleza artística propia, aunque en estrecha relación con este. Se definió [Salvat, 1974, 11-23] dentro de una tradición teatral que había otorgado carta de naturaleza al montaje teatral, y que se remontaba a las farsas atelanas, pasaba por todas las formas parateatrales de la antigüedad, continuaba con los misterios medievales y la *Commedia dell'Arte* y llegaba hasta los renovadores escénicos de principios del siglo XX, como Craig, Appia, Meyerhold y, sobre todo Piscator y Brecht, cuya obra tuvo oportunidad de conocer durante su estancia en Alemania. Frente a esta tradición, situaba otra corriente que daba primacía al texto y que abarcaba desde los autores trágicos griegos hasta grandes maestros del siglo XX como Stanislavski, Copeau o Vilar. Sin entrar en lo que pueda tener de ambigua la reivindicación de antecedentes que hacía Salvat para su trabajo escénico, era evidente el diverso acercamiento que realizaba al fenómeno teatral con respecto a Alonso. En relación al rechazo que expresaba José Luis Alonso a la improvisación o la espontaneidad, resultaban significativos los comienzos del fundador de la EADAG en un grupo joven de teatro creado en Barcelona junto con Miquel Portet y Maria Aurèlia Capmany en el año 1956 denominado *Teatre Viu* y en el que comenzaron experimentando en el campo de la improvisación teatral. En 1960, ya con la EADAG, se empezó con el trabajo sobre montajes épicos a partir de textos no dramáticos, como *La pell de brau*, sobre poemas de Espriu, en 1960, *20 años de poesía española*, basado en la antología de José María Castellet, en 1962, o *La gent de Sinera*, en 1963, inspirada en el mundo poético de Espriu y que luego retomó en *Ronda de mort a Sinera*, de 1965. En todos ellos se hace patente la revalorización de los elementos

escénicos, la nueva concepción del teatro y el modo de producción de la comunicación dramática en escena.

La producción de Salvat como creador teatral no podía ya ser estudiada como un apéndice o servicio a los textos de un autor dramático, sino que debía ser considerada desde una nueva perspectiva que entendiese la obra teatral como un objeto artístico complejo, compuesto de muy diversos lenguajes, y con una autonomía propia. A este respecto, resultan significativa las observaciones del crítico de ballet Sebastián Gasch [9.3.1968] sobre la obra de Salvat, destacando lo que esta tenía de afinidad con su propia especialidad:

la escenografía encomendada a los mejores pintores jóvenes actuales, el movimiento de los personajes tan riguroso y preciso como el de un ballet, las reminiscencias del “nuevo cabaret” de la orilla izquierda del Sena en los años cuarenta y cincuenta, cuyos espectáculos mostraban una constante preocupación por el ritmo, que condiciona nuestra época, y cuyos intérpretes tenían que ser actores, mimos y bailarines.

El crítico de *Destino* comparaba la creación de Salvat con la del resto de artífices de la obra teatral, como el músico o el escritor, destacando la fuerte presencia de la producción del primero frente a la de los demás: «la personalidad de Salvat se hace a veces tan poderosa, tan arrolladora, que llegamos a olvidar la pieza y al autor para contemplar su obra maestra, al igual que contemplamos el lienzo del pintor, y no su modelo». Este tipo de creación teatral respondía, pues, a una nueva concepción de la obra escénica como un producto de naturaleza artística propia, con sus elementos y posibilidades de combinación peculiares. Si el escritor jugaba con las letras para producir una nueva obra, el compositor con las notas musicales o el pintor con los colores y la línea, el autor teatral disponía de una amplia y heterogénea gama de signos para su creación, desde el movimiento de los actores, sus gestos, entonación, miradas, hasta el color de los figurines, los decorados, las formas de los objetos y su disposición, o la música, ruidos y sonidos. El artefacto teatral dejaba de ser una transposición de otra obra artística de carácter literario, para adquirir carta de naturaleza propia:

A Ricard Salvat debemos no solamente la formación sólida de unos actores, sino también la idea de que el espectáculo teatral forma un todo, y que es una verdadera creación. Que no tiene que copiar la vida, sino, por el contrario, interpretarla, y tal vez huir de ella. Que tiene que imponernos un mundo tan obsesionante, tan nuevo, como el mundo que nos imponen la poesía y la música. Hay que ponerlo todo a su servicio: decorados, actores, texto. Y las leyes de ese mundo son leyes irreducibles a otras, son leyes originales.

En este sentido, situaba Gasch [30.8.1970] la labor renovadora del director catalán en la misma línea de aquellos otros creadores de las primeras décadas de siglo que redescubrieron las ilimitadas posibilidades de los lenguajes teatrales, la capacidad creadora de la iluminación, de un decorado corpóreo o de unas cortinas, los efectos escénicos de la estilización o del movimiento de masas, en una palabra, de todos aquellos elementos que, junto a la palabra, se revelaron como signos fundamentales para la comunicación teatral.

Es significativo que otro profesional del mundo del espectáculo, pero no específicamente del teatro, el artista plástico y escenógrafo de cine y teatro Artís-Gener, dedicase otro interesante artículo a la poética teatral de Salvat, poniendo de manifiesto el carácter de perfecta maquinaria de relojería a través de la cual Salvat lograba expresar por medio de los lenguajes de la escena una obra literaria. Esta transcodificación no se reducía, sin embargo, a un mero acto de servicio, sino que se revelaba como un auténtico modo de creación artística. El dinamismo, el medido ritmo con el que se desarrollaba la función, la coordinación de los diferentes elementos —de los gestos y los movimientos, de la dicción y los silencios— y la armonización de diversas estéticas acertaban a crear sobre la escena un mundo específico, esencialmente teatral, que no se limitaba al reflejo pasivo de una realidad exterior o de otra obra de arte, sino que se convertía en una expresión original. De este modo describía Artís-Gener [3.2.1968] el espectáculo de *Primer història d'Esther*, sobre el texto de Salvador Espriu, en el que, sin dejar de ser fiel al mundo literario del poeta catalán, el director ofrecía una nueva obra:

Aquesta és la taumatúrgica que sorgeix del treball col·lectiu. Tots hi participen en un mateix grau, tant si tenen un «bon» paper com si n'hi representen un de menys espectacular. Són peces d'un sol mecanisme, rodes dentades l'eficàcia de les quals no depèn pas de la seva mida. D'ença que s'aixeca el teló fins que cau per darrera vegada (compres les salutacions al públic, que continuen la mateixa línia plàstica) hem vist l'ininterromput funcionament del mecanisme, regular, pur i geomètric. En els moments tumultuosos i en les pauses, tothora seguidor del ritme del poeta.

A pesar de la valoración de los elementos espectaculares como medios de creación de un lenguaje propio y específicamente teatral, Salvat nunca dejó de declarar la importancia del texto literario en su obra escénica: «Naturalmente la importancia del texto es obvia. Solo a partir de unas palabras llenas de dinamismo creador y poesía, podemos esperar un espectáculo de calidad» [Salvat 1974, 15]. Valoraba el texto literario, tanto como objeto artístico autónomo, así como elemento básico y fundamental para la creación teatral, aunque esta ya se construyese con nuevos materiales y a partir de una ordenación diferente de estos. Descubrió en el teatro la posibilidad de presentar sobre escena, no solo textos dramáticos concebidos para este fin, sino también textos poéticos o narrativos. El cuidadoso tratamiento de los textos literarios hizo que, avanzados los años sesenta, desde posiciones teatrales más rupturistas, se le acusase de un exceso de fidelidad hacia la obra dramática. En una época de excesos, en la que el desprecio al componente literario del teatro se había hecho equivalente al nivel creativo de un montaje, Salvat [1971a, 18] señaló la falacia de dicha afirmación, defendiendo, desde una postura distanciada frente a los diferentes movimientos escénicos, la compatibilidad de la creatividad teatral con el respeto al texto: «sempre he pensat que la fidelitat al text no deixa de permetre una gran llibertat creadora. De vegades una bona interpretació d'un text pot ésser més creadora que un espectacle on s'utilitzi el text com a pretext». La reticencia a la literatura dramática en beneficio de un mayor grado de creatividad teatral fue uno de los prejuicios en la valoración de la producción de algunos directores que, lejos de las posturas iconoclastas de los grupos jóvenes y de la última generación de creadores, realizaron una inmensa labor ejemplar de creación escénica sin perder de vista el lugar fundamental que la palabra podía tener en el teatro. Desde un

acercamiento diverso al teatro, ya José Luis Alonso había demostrado la posibilidad de ser un completo creador escénico a partir del respeto al texto dramático.

En este sentido, la concepción teatral de Salvat logró salvar el abismo que comenzaba a abrirse entre un teatro que basado en el texto y un teatro que subrayaba los elementos espectaculares en detrimento de este. Esta actitud armonizadora del texto y el espectáculo era deudora de la concepción teatral que defendió Brecht. El teatro de Brecht, incluso frente a la propuesta teatral de Piscator, suponía la valoración del texto manteniendo la concepción autónoma del fenómeno teatral. Los elementos escénicos conservaban una capacidad creadora y comunicativa fundamental para la puesta en escena, que, no obstante, no dejaba de basarse en un texto dramático. Esta equilibrada actitud ante el teatro es una de las influencias más patentes que el teatro español de los sesenta acusó de la dramaturgia brechtiana, más que la aceptación de un determinado elemento escénico como pueda ser la técnica de la distanciación. Brecht supuso la consolidación de una postura teatral que recuperaba todo el valor del texto sin despreciar por ello la capacidad creadora del resto de los elementos escénicos. A esta misma conclusión llega Suárez Radillo [jun. 1961]:

Quizá lo más importante de la aportación de Brecht al teatro actual no sea el de poner a nuestra disposición una forma nueva —no aristotélica— de hacer teatro, sino el obligarnos a detenernos un momento —o muchos momentos— a considerar el modo de narrar los hechos (en el más amplio sentido del término, es decir, no simplemente la pieza teatral en sí, sino el montaje, la interpretación, la iluminación, etc.) [110].

La actitud reconciliatoria, propia de gran parte de los creadores teatrales más destacados de este momento, es la que parece no haber entendido la crítica teatral, e incluso la más especializada, que persiste, todavía en la actualidad, en subrayar la dicotomía teatro de texto frente a teatro de no texto, como si de dos opciones opuestas se tratase. Salvat concibió la creación escénica como la armonización de una pluralidad de elementos escénicos diversos que se disponían dentro de una determinada jerarquización para potenciar el elemento principal: la palabra: «Situación un texto en

escena, según mi criterio no solo representaba el proceso de hacérselo decir a unos actores, sino de obtener en el espacio escénico unas actitudes que desglosaran el contenido de la palabra» [Salvat, 1974, 16]. Sus experiencias en el Teatre Viu con pantomimas e improvisaciones fueron un eficaz acicate para llegar a una concepción espectacular del teatro que, sin embargo, al margen de un texto, quedaba excesivamente vacío y restaba así su eficacia y belleza. Salvat realizó una serie de montajes tomando como base la obra literaria de Espriu, y él mismo declaraba la deuda que este fructífero período de investigación escénica —que marca un hito en la historia del teatro español, sobre todo con *Ronda de mort a Sinera* y los montajes sobre obras de Espriu— contrajo con la obra literaria en la que se basó: «Fue precisamente la alta calidad del mundo creado por Espriu y la fuerza expresiva de su lenguaje lo que me aportó el material de la investigación iniciada por mí hacía años» [Salvat, 1974, 16].

Sin embargo, esta concepción teatral también tenía sus limitaciones. En su *Historia del teatre contemporani* [Salvat, 1966], aun constituyendo uno de los enfoques teatrales renovadores del período y uno de los intentos más modernos hasta ese momento de historiar el teatro contemporáneo, ya que se estudiaba la labor de algunos directores e incluso se hacía el análisis de algunas puestas en escena, el autor descartaba todo teatro que no tuviese como base la palabra: «He de consignar, però, que consideraré únicament aquell espectacle que tingui en la seva base la paraula» [Salvat, 1966, 8].

La revalorización de una concepción autónoma y específica del fenómeno teatral suponía un nuevo enfrentamiento al proceso de montaje de una obra. De ahí surgió la necesidad de acuñar nuevos términos que permitiesen referirse a la ambigua posición que habían pasado a ocupar los antiguos directores, decoradores o autores dramáticos. Un término que superase las limitaciones de estos últimos y que, a su vez, englobase las diferentes funciones. La denominación anglosajona *theater man*, de la que se tradujo el término «hombre de teatro», vino a satisfacer las necesidades de referirse, de forma general, al creador teatral que superaba las fronteras difusas de los diferentes campos y se erigía en creador global del espectáculo. Salvat, de acuerdo a su concepción dramaturgica de la creación escénica, abogaba por la expresión «hombre de teatro» como

la más adecuada para definir su actividad teatral y proponía la adopción del término cubano de raíz hispánica «"teatrista", que es aquel que se dedica al teatro en general y no concreta su actividad en una de las epifanías del teatro» [Medina, 1976, 251].

El teatro, en tanto que espectáculo, a pesar de contener un texto literario, elemento fundamental para la creación escénica, contaba, ya de forma consciente, con una sintaxis propia y se presentaba, por tanto, como un objeto artístico también autónomo, que establecía unas relaciones con el texto literario, sin perjuicio de su independencia como obra de arte específica. Las diferentes relaciones entre texto literario y teatro daban lugar a diversos modos de creación escénica y tipos distintos de obras teatrales. No obstante, el fundador de la EADAG, fiel a un entendimiento plural y abierto del fenómeno de la creación escénica y consciente de la heterogeneidad formal que presentaban las artes teatrales, no se encerró en un único tipo de escritura, sino que, a lo largo de su extensa producción como hombre de teatro, dio vida a espectáculos diferentes que respondían, a su vez, a aproximaciones diversas al teatro. El mismo Salvat [1971a, 17], en unas consideraciones generales sobre su labor como creador, aludía a diversos tipos de producciones, diferenciando su labor como creador de espectáculos de la de director y hombre de teatro en el sentido más tradicional: «Penso que cal distinguir la meva feina com a pur directoor teatral a l'ús (com a home de teatre que aixeca un text del paper amb una possible actitud creadora o recreadora del text) de la meva activitat com a autor d'espectacles». Como gran parte de los creadores del siglo XX, Salvat partió de una actitud ecléctica que le permitiese aprovechar los diversos elementos que le ofrecían unos y otros tipos de teatro y trabajar dentro de corrientes vanguardistas, recuperando, al mismo tiempo, lo mejor de la tradición. Este acercamiento distanciado y sereno a los numerosos movimientos artísticos que han atravesado la segunda mitad del siglo XX, sin entregarse a extremismos de escuelas, fue lo que llevó a Fàbregas [1971, 8] a calificar a Salvat como «l'home de teatre més complet que ha produït el nostre país de 1939 ençà».

Dentro de una actitud similar en lo concerniente a la revalorización del montaje teatral, aunque partiendo de corrientes estéticas totalmente diversas, se sitúa la renovadora labor de dirección escénica realizada por Adolfo Marsillach. El montaje de

La cornada, de 1960, ya había sido objeto de expresión a través de nuevos medios escénicos —como la música concreta de Cristóbal Halffter— que adquirirían un renovado protagonismo, sin embargo, el rechazo por parte del público de este intento de crear un teatro diferente hizo que la obra apenas se mantuviera en cartel durante tres semanas. Marsillach volvía al teatro más comercial, al éxito seguro y a trabajos para cine y televisión. Hasta 1964, año en que abrió la temporada con su montaje de *Pygmalion*, que llamó la atención de la crítica por el atractivo ritmo interpretativo, que suponía, por parte del director, un esfuerzo por darle a la obra una lectura específica y personal. Pero fue a partir de su trabajo de dirección de la obra de Arthur Miller *Después de la caída* en 1965 cuando volvió a reivindicar un concepto del teatro como montaje y espectáculo cuyos antecedentes aparecían ya en la puesta en escena de *La cornada*. Desde este momento, el trabajo de Marsillach se caracterizó por su voluntad rupturista, innovadora y vanguardista, cada montaje planteó un nuevo interrogante sobre las diversas posibilidades de llevar a la escena un texto dramático al margen de los convencionalismos más tradicionales:

Marsillach sale del cómodo rincón que ese tipo de teatro supone [teatro comercial] para plantear cinco espectáculos arriesgados y difíciles. Ahí están, unos mejores que otros; unos maduros, otros frustrados; pero, en su conjunto, perfilando unos cuantos interrogantes básicos en nuestro teatro contemporáneo, ¿qué es teatro popular?, ¿cómo deben representarse los clásicos?, ¿qué nueva dimensión de Lope de Vega procede proponer? ¿Cómo debe hacerse a Valle? ¿qué supuestos escenográficos, en especial, luminotécnicos conviene revisar?... Todo el último trabajo de Marsillach es un vivero de preguntas. Estén o no contestadas el hecho es indiscutible [Monleón, 18.06.1966, 18].

La crítica respaldó con su apoyo la labor de este director a partir del texto de Miller, que se había visto potenciada por una audaz escenografía de Francisco Nieva, alarde de creación artística que encontraba su lugar adecuado al lado del nivel creador que exigía la concepción teatral de Marsillach. A diferencia de José Luis Alonso, el texto espectacular que creaba Marsillach para sus montajes no es algo que pasase desapercibido o se neutralizase ante los ojos del espectador no especialista, sino que se le

presentaba de forma radical, incluso violenta, reivindicando para sí toda su entidad artística. Si para este montaje, la expresión espectacular encontraba su integración al servicio de la obra dramática, en otras ocasiones se le criticó el esfuerzo de una creación espectacular que no se correspondía con una pareja calidad dramática del texto, como fue el caso de *¿Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*, de José Martín Recuerda, en 1965. En 1969, llevó a la escena un texto de Marx Frisch, *Biografía*, de reconocida calidad dramática, pero solo como excusa para realizar un atrevido montaje, para el que necesitaba un artista plástico, que fue de nuevo Nieva. En esta ocasión, Adolfo Marsillach hizo un auténtico alarde de creación escénica en la que, si llegar a prescindir del texto dramático, este quedaba relegado a un segundo plano. Marsillach convirtió treinta y tantos personajes en muñecos, los proyectó en cine y los hizo salir en carras o giratorios. Toda la crítica refrendó la audacia del montaje y señaló el texto dramático elegido como el único elemento que no correspondía con la renovadora propuesta que ofrecía la obra teatral. En una entrevista de Marsillach publicada en *Yorick*, este defendía la libertad formal que ofrece el teatro y las infinitas posibilidades para llevar un texto dramático a escena: «Todo es posible, en principio. Justamente ahí está uno de los atractivos más incitantes del teatro. [...] La posibilidad sigue existiendo. [...] En este sentido —insisto— mi montaje de *Biografía* es posible» [Marsillach, feb. 1969, 52]. A continuación, el mismo director reconocía su gusto por el escándalo, el ir contra corriente y su «repajolera afición a ser brillante». Marsillach refirió la respuesta de Zeffirelli cuando le preguntaron qué es lo que más le había ayudado en su profesión, y este contestó: «¿A mí? Llevar la contraria a los demás».

Pero fue en 1968, con su montaje de la obra de Peter Weiss *Marat-Sade*, cuando Marsillach presentó un teatro diferente basado en procesos de creación escénica que no tenían únicamente el texto como punto de partida, sino que se constituían en actos de creación propios y específicos, aunque al servicio de una idea común que era ofrecida por el texto dramático. Marsillach no solo seguía recurriendo al trabajo de un verdadero creador plástico, Nieva, sino que también solicitó la colaboración de grupos independientes como Cátaro o Bululú que trabajaban en el campo de la formación del actor, la improvisación y la interpretación orgánica. La novedad del montaje en el

panorama teatral español fue refrendada por toda la crítica, que lo presentó como la puesta en escena clave que habría de cambiar los modos de dirigir en el teatro español:

Espero que ya nada, nada en nuestro teatro, pueda volver a ser como antes del estreno de *Marat-Sade*. Espero que nadie vuelva a dirigir como antes de esta dirección de Adolfo Marsillach. Espero que los actores comprendan que ya no pueden volver a actuar como antes de que Prada, Soriano, Vergano, Iranzo y sus compañeros hiciesen lo que han hecho. Espero que nadie vuelva a pensar en ese realismo —costumbrismo de nuestros pecados— liquidado en el mundo entero hace años y enterrado en el Español de Madrid y el Poliorama de Barcelona por obra y gracia de Peter Weiss. [...] El texto llamado *Persecución y asesinato de Juan Pablo Marat, representado por los asilados del Hospital de Charenton, bajo la dirección del Señor de Sade*, escrito por Peter Weiss y montado por Adolfo Marsillach, debe ser nuestro *Hernani*. Si eso se ha podido hacer, no hay razón para seguir aguantando otras cosas. Ha llegado la hora de cambiar. Bendita sea [Llovet 18.10.1968].³⁶

A partir de 1965, Adolfo Marsillach aportó al teatro español una visión atractiva, brillante y creadora de la puesta en escena, aunque sin dejar de partir de una propuesta literaria, más o menos adaptada, como base para sus montajes. En este sentido, una de las adaptaciones más polémicas fue la de *El tartufo*, realizada por Enrique Llovet, para su montaje de 1969. En 1972, montó otra puesta en escena de tono experimental sobre una selección de textos de Sócrates adaptados y completados también por Llovet. Marsillach, dentro de una concepción del teatro como acto creador que parte de un texto literario previo, consolidó la labor del director de escena como un acto creador artístico, brillante y rupturista.

Enmarcado en una corriente escénica menos espectacular y brillante, aunque con una tendencia más decidida hacia el teatro como hecho de creación autónomo que pueda llegar incluso a prescindir de la palabra, constituye un exponente significativo de las

³⁶ Citado en Pérez de Olaguer [1972, 2].

nuevas corrientes teatrales la experimentación que desarrolló Renzo Casali en España. Al igual que en el caso de Salvat, el director es considerado autor pleno de su puesta en escena y reivindica todos los derechos que un autor ostenta sobre su obra: «Particularmente considero al director, desde el punto de vista de la creación, en igualdad de condiciones que el autor» [Casali, 1966, 29]. El director argentino añadía algunas interesantes consideraciones sobre la relación establecida entre su labor de dirección y la obra dramática:

el hecho de la creación presupone una libertad; no por eso pienso que la relación existente entre autor y director es accidental, una relación estético-ideológica. Si yo, para mi montaje elijo este autor y no aquel otro, siempre mi elección habrá sido guiada por un concepto de tipo estético-ideológico que me pertenece en exclusividad. En la medida en que esto se verifique en la práctica, en la misma medida podré considerarme libre.

Ya no se trataba de valorar y profundizar en el texto literario en el que se basase el montaje, sino que este, independientemente de la intención que el autor haya podido tener a la hora de su escritura, quedaba a merced del director y de la instrumentalización que quisiera realizar del texto al servicio de su concepción estético-ideológica, que será la que quede expresada por medio de unos determinados códigos escénicos. La postura de respeto y valoración de la palabra literaria que preexiste al montaje teatral, y en la que Salvat basaba su concepción del teatro, evolucionaba hacia una concepción más independiente de la creación teatral en la que la relación de igualdad entre texto y teatro dejaba de verificarse, para considerar el texto literario como un elemento subordinado a la idea estético-ideológica del director:

Con relación al teatro, entiendo la libertad de creación como un no respeto al autor. Desde el momento en que decido la elección, el iniciador del ciclo artístico pasa a segundo plano. La misión del director se canaliza en la aceptación, comprensión, adaptación y transformación de la idea original a través de su propia condición de creador.

José Carlos Plaza, que se había formado y comenzaba a dirigir en el TEM, donde también enseñaba y dirigía Renzo Casali, coincidía en las reivindicaciones de libertad creativa y derechos de autor para el trabajo del director:

Yo me considero un autor, autor de un lenguaje escénico. Reivindico los derechos de autor, del mismo modo que el escritor reivindica los suyos. Creo que está muy mal que no se nos reconozca ese derecho. Un derecho que también reivindicaría para los actores. Quiero decir que los derechos de autor deberían ser para todos, porque todos creamos un lenguaje [«Cinco directores...», ab. 1987, 48].

c) 1968...

La labor de Renzo Casali —director formado en Checoslovaquia— en el TEM constituía un claro antecedente de las nuevas corrientes escénicas que fueron introduciendo actitudes más extremas dentro de la evolución hacia una concepción *escenocéntrica* del teatro [García Barrientos, 1991, 25-28]. La visita del Living Theater a España en 1967 significó un importante acicate en la evolución hacia concepciones más atrevidas de la creación escénica, aunque solo una minoría de estos intentos experimentales concluyesen en propuestas teatrales de solidez. El equilibrado compromiso que parecía haberse establecido entre texto y teatro comenzaba a tambalearse en las propuestas escénicas más revolucionarias, a pesar de que uno de los montajes que trajo el mismo grupo norteamericano, *Antígona*, estaba basado, paradójicamente, en un texto dramático, la versión que escribió Brecht de la obra de Sófocles:

El Living, paradoxalment, ajuda a liquidar el brechtianisme del nostre teatre a partir del seu corrosiu muntatge del drama de l'autor germànic. A la visita del Living cal afegir-hi el coneixement y l'expansió de les teories de Grotowski. Irracionalisme y misticisme irrompen doncs, sobre les derivacions del teatre èpic

y donen un gir de cent vuitanta graus a les inquietuds del nostre teatre [Fàbregas, 1978, 304].

Las transformaciones que comenzaban a observarse en los círculos teatrales españoles más renovadores, aun antes de la visita del Living Theater o del conocimiento en el panorama teatral internacional del trabajo de Grotowski demostraban, sin embargo, que la evolución teatral que seguía el teatro experimental español no respondía exclusivamente a ciertas influencias extranjeras sino que era consecuencia de una evolución propia y paralela a la que ocurría en el resto del mundo occidental. Las líneas de investigación escénica desarrolladas por el Grupo Cátaró que dirigía Alberto Miralles en el *Institut del Teatre* de Barcelona y cuyo primer *Espectáculo Cátaró* data ya de 1967 o el revolucionario estilo escénico que el Grup d'Estudis Teatral d'Horta dirigido por Josep Montanyès aplicaron a *La Passió* de Semana Santa, sin un seguimiento expreso de las corrientes renovadoras internacionales, son pruebas de que la evolución del teatro experimental español recorría caminos paralelos a la evolución teatral del resto del mundo occidental, y que la visita del Living Theater o de Grotowski o la publicación de los textos teóricos de este último servían de catalizador o acelerador de un proceso que ya estaba en estado latente en los círculos experimentales españoles y que, en última instancia, respondía a la evolución que la sociedad occidental sufría en los años sesenta.

La creación en 1968 del Centro Dramático 1 de Madrid, dirigido por José Monleón y Renzo Casali, y las sesiones experimentales que en sus cursos de interpretación impartía Roy Hart sobre la liberación de la emoción interna del cuerpo a través de la voz constituye un dato más de la evolución de la concepción del teatro como actividad creadora. A este curso experimental, que incluía una triple vertiente: interpretación, dirección y escritura dramática, acudieron de toda España importantes nombres comprometidos con un teatro renovador. Tras la asistencia al curso de dirección, Juan Bernabé, por ejemplo, consiguió dar la forma escénica definitiva a la propuesta dramática de Alfonso Jiménez Romero titulada *Oratorio* y que consistía en un conjunto de poemas, que eran sostenidos escénicamente por medio del flamenco. Anterior incluso a este montaje, Jiménez Romero, que también asistió al CDM1, había comenzado con la creación teatral, en pueblos como Arahal y Paradas, tomando como

punto de partida esencial el flamenco. Dos años más tarde, en febrero de 1972, de la colaboración de Jiménez Romero con Salvador Távora, que había sido llamado para intervenir como cantaor en *Oratorio*, surgió *Quejío*, el primer montaje de La Cuadra, creado ya a partir de una idea escénica, no de un texto, y expresado esencialmente a través del flamenco.

Ricard Salvat dejaba su etapa de teatro épico para evolucionar en algunos montajes hacia una concepción de la creación escénica que apoyaba la mayor parte de su potencial creador en una idea previa más que en un texto literario. En el prólogo a *Kux, my lord!*, de Jones Leroy, citaba el año 1970 como indicativo de su evolución desde un realismo épico hacia nuevas experiencias teatrales. Después de una etapa de transición centrada en los lenguajes expresionistas del esperpento, la EADAG se definió por la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos de corte más rupturista, ya sea en la línea grotowskiana, ya sea en la de un teatro más abstracto que se apartaba de la mimesis de la realidad como proceso creativo. Tras un largo período de alineación dentro de la corriente del realismo narrativo, se imponía una nueva etapa marcada por la experimentación: «En aquell moment havia rebut la influència de les novel·les del *nouveau roman* francès y dels films d'Alains Resnais, y m'interessava de portar a terme, dintre de les coordenades teatrals, un tipus d'experiències similars a les que havia realitzat l'esplèndid realitzador cinematogràfic francès» [Salvat, 1970, 13]. En una entrevista realizada por Isasi Angulo [1974, 466s.], definía la creación escénica como un acto original que, o bien se basaba en textos no teatrales que le permitiesen al director la creación de un mundo propio, o bien consistía en una deformación estética o ideológica del texto dramático propio: «Para mí, crear en un escenario es sacar un espectáculo teatral de textos NO teatrales, o retrovertir ideológica y estéticamente, un texto restablecido». Esto supone una evolución en la concepción del teatro y sus modos de creación de significados, en comparación con la valoración que mostraba hacia el texto literario como base fundamental en la creación escénica en 1965.

Como fiel reflejo de la evolución del teatro en España, *Primer Acto* modificaba también las líneas maestras que habían definido la publicación durante el primer lustro de la década de los sesenta. Adoptando nuevos aproximamientos al fenómeno de la creación

teatral a partir de la escena, dejaba de concebir el texto dramático como el centro fundamental sobre el que giraba el montaje de una obra. A pesar de sufrir los ataques de la generación realista³⁷ y de sectores más apegados a otras concepciones del teatro, *Primer Acto* comenzaba a prestar una atención sistemática a los movimientos renovadores que habían surgido en Estados Unidos y en Europa como una vía de evolución para el teatro español.

El modelo teatral hacia el que se evolucionaba partía de una nueva jerarquización de los signos escénicos en la que se buscaba la creación inmediata sobre la escena a partir, sobre todo, de la interpretación de los actores, que ya no debería estar al servicio de la expresión de un texto previo, sino que se erigía en verdadero acto de creación propia. *Primer Acto* abandonaba la concepción logocéntrica de los primeros años y su apoyo incondicional a los nuevos autores españoles y justificaba su postura ante el ataque airado de estos últimos:

Justamente a la subvaloración del hecho teatral, al rutinarismo, al verbalismo, del teatro conservador, íntimamente ligado a una serie de actitudes paternas y limitativas, procedía oponer no solo una argumentación ideológica, sino, puesto que de teatro se trata, un estudio y una renovación española de los diversos factores que integran el hecho teatral. [...] Casi nadie ha experimentado o ha podido experimentar en nuestros escenarios, quedando así fijas las formas, los modos de hacer e interpretar, mientras en otros lugares una serie de directores y artistas ponían a prueba tales o cuales dimensiones del hecho escénico [«Varias cuestiones...», mar. 1968, 12].

El polémico movimiento de teatro independiente, surgido como evolución del Teatro Universitario y los Teatros de Cámara y Ensayo, encontró en esta nueva concepción del teatro como creación escénica no subordinada a un texto previo uno de sus rasgos definidores. El compromiso con una estética teatral definida, cuya creación pasaba por un trabajo dramático del que solo el grupo es autor y que en muchos

³⁷ Sobre la evolución de *Primer Acto* y su relación con el teatro realista, puede consultarse el capítulo correspondiente al discurso en torno al teatro realista en España.

casos prescindía de un texto previo, constituyó uno de los rasgos decisivos para poder alcanzar una definición y delimitación de este movimiento teatral, que buscaba su identidad al margen de la gran corriente de grupos de aficionados, teatro universitario o *amateur* que continuaban con actitudes de compromiso social o cultural más o menos definidas, pero que no alcanzaban a crear un estilo escénico propio basado en una propuesta dramática que llegase a definir la labor del grupo. El desarrollo de una determinada estética y ética teatral coherente fue una de las constantes reivindicaciones por parte de los principales protagonistas del movimiento de teatro independiente. En una panorámica en torno a la situación de la escena catalana, Salvat [5.12.1969] expresaba sus dudas acerca del grado de compromiso ético y de la línea estética de la mayoría de los grupos jóvenes y exigía un nivel superior de definición: «una cosa han de posar en clar els directors de teatre independent: definir d'una vegada quina ha d'ésser la tasca estètica social-política d'aquest teatre». La polémica en torno a los rasgos y las funciones que debían definir el nuevo movimiento teatral fue constante en la mayoría de los círculos teatrales más renovadores de la segunda mitad de los años sesenta, en palabras del crítico y director catalán: «¿Es, el teatre independent, un trampolí de llançament i de promoció professional o bé és alguna altra cosa més?». Mediada la década de los sesenta, las formaciones teatrales jóvenes más relevantes buscaron abrirse un espacio propio en el panorama teatral al margen tanto del movimiento, de carácter más culturalista y *amateur*, de los teatros de cámara y ensayo o del teatro universitario, así como del teatro profesional. Si, por un lado, se rechazaba el sistema de producción y distribución de las salas estables propio del teatro comercial, por otro, se adoptó la firme decisión de evolucionar hacia un nuevo tipo de profesionalismo que implicase una formación técnica de la que carecía el movimiento de teatro más joven, sin asimilarse a los modos del teatro profesional al uso.

Esta evolución hizo que formaciones como Dido Pequeño Teatro, la Agrupació Dramàtica de Barcelona, o grupos como Gil Vicente, El Camaleón o La Pipironda que habían desarrollado un labor fundamental en el teatro de la segunda mitad de los años cincuenta y los primeros sesenta, desapareciesen, víctimas de sus propias limitaciones estructurales, al tiempo que surgía un nuevo modelo de teatro independiente que exigía, además de unas determinadas reivindicaciones culturales y sociales, otros planteamientos

estéticos. Así explicaba Feliu Formosa [1971, 43] en 1968 la crisis que llevó a importantes colectivos de estos años a su desaparición, víctimas de su insuficientes canales de distribución, así como de una deficitaria preparación técnica y una consagración no profesional a la labor teatral:

Podem dir, doncs, que ni l'ADB ni el Gil Vicente (ni altres grups semblants) no podien, objectivament, superar aquests dos grups de limitacions. L'ADB posseïa una incapacitat estructural per a una més gran consciència política; el grup Gil Vicente posseïa una incapacitat funcional per a una difusió més gran. En ambdós casos existia una insuficiència tècnica (més acusada en el Gil Vicente) i un plantejament insuficient de la professionalitat com a principi de treball.

No obstante, el nuevo teatro independiente que se planteaba la creación teatral como una labor plenamente profesional no veía tampoco asegurado su espacio: «resulta una paradoxa que aquest nou nivell no ofereixi tampoc avui unes garanties de consolidació professional en els camps institucional i econòmic. Però no per això deixa de presentar-se com una necessitat». Un año más tarde, se creaba el Grup de Teatre Independent, bajo el lema de una nueva profesionalidad que debía llegar a sustituir a la entonces dominante en los teatros comerciales. Este grupo, modelo de un nuevo planteamiento de la creación teatral hacia la que se evolucionaba en la segunda mitad de los años sesenta, fue calificado por Salvat [5.12.1969] como uno de los pocos que llegó a definir una clara línea de trabajo de alta exigencia estética. Al mismo tiempo que muchos otros que surgieron durante estos años, perseguía la superación de los límites impuestos al teatro de cámara, tanto en lo referente a distribución comercial como a la realización formal: «De moment, el que ens importa és que el professionalisme es manifesti sobretot en la qualitat» [Formosa, 1971, 33].

Estos colectivos independientes llegaron a consolidar un nuevo sistema de creación teatral, en el que, si bien la propuesta dramática no tenía por qué rechazar un texto dramático previo, esta solía ser resultado de un acto de creación dramática y escénica del propio grupo, que partía, en la mayoría de los casos, de una determinada idea, tema o argumento, que solo después recibía el apoyo de un soporte literario. Este

fue el caso de todos los montajes de Els Joglars anteriores a 1975 o del proceso de creación de *Castañuela 70*, de Tábaro, en los que el punto de partida no era ya un texto dramático, sino una determinada idea o proyecto del propio grupo. En otros montajes, la existencia de un texto previo no pasaba de ser un «pre-texto» que permitiese expresarse al grupo por medio de unos lenguajes escénicos propios, como en *La ópera del bandido*, en el montaje de Tábaro, o *Anfitrión, pon tus barbas a remojar*, en el espectáculo de Ensayo Uno en Venta. En otras ocasiones, el proceso de creación textual corría paralelo a la creación del resto de los elementos escénicos, como en *El Fernando* o *Es cosa de brujas* del T.U. de Murcia o *Alias Serrallonga*, de Els Joglars. A través de este tipo de teatro, el proceso de alejamiento de la concepción logocéntrica de la escena parecía llegar al extremo. El grupo se erigía en creador único de la puesta en escena, prescindiendo, en ocasiones de forma radical, de cualquier propuesta textual previa:

Hemos hecho del teatro una cuestión de textos, y de las puestas de escena un simple problema de servidumbre lógica a esta literatura y valor ideológico de las palabras. [...] una serie de grupos que no se limitan —como en los años del «teatro de cámara»— a montar textos difíciles, sino que intentan, a través de una serie de representaciones coherentes, sometidas a un mismo equipo, definir un estilo y ahondar y profundizar en él [Monleón, jul. 1968, 13].

El fenómeno de la creación colectiva desarrollado por el teatro independiente constituyó la mejor fórmula de convertir el proceso de creación escénica en un acto de elaboración múltiple en el que cada miembro encontraba el marco adecuado para desempeñar su labor creativa propia a través de la cual manifestase, a partir de su experiencia individual, sus puntos de vista acerca del tema tratado. En muchos casos, se intentó incluso eliminar la figura del director, ya que se consideraba a este como un representante de un modelo teatral en el que los signos escénicos se ordenaban de acuerdo a un interés previo, subordinando la creación de unos a la de otros. Sin embargo, una determinada ordenación de los signos escénicos en función de una idea que organice y preste unidad al montaje parecía inevitable.

Este movimiento teatral se presentaba, pues, como un medio adecuado para encontrar un nuevo tipo de teatro que, desde una concepción diferente de la creación escénica y de su función social, llegase a proponer nuevos lenguajes. En los primeros años de desarrollo y optimismo del nuevo sistema teatral se cifraron en él muchas esperanzas para llegar a definir otra forma de teatro profesional y comercial que sustituyese a la actual:

Yo creo que a este teatro independiente, desligado de una serie de supuestos del teatro comercial cotidiano, corresponde una tarea fundamental en la próxima década. Es él quien ha de proponer, a través de sus compañías y centros de investigación, un nuevo tipo o un tipo más evolucionado de teatro [Monleón, jul. 1968, 13].

En términos similares, exponía Formosa [1971, 33] la función del nuevo teatro independiente como «mitjà per a infiltrar-nos dins les estructures del teatre professional i no com un fi justificable per ell mateix». El éxito de algunas de las producciones de estos grupos, hizo que la diferencia entre teatro independiente y teatro profesional fuese cada vez más difusa. Las nuevas concepciones teatrales encontraron pronto el respaldo de algunos directores que ya venían desarrollando su trabajo en la búsqueda de nuevos modos teatrales. Adolfo Marsillach fue uno de los primeros en integrar en las estructuras del teatro profesional grupos independientes. Ya para su mítico montaje del *Marat-Sade* (1968) pidió la colaboración de Bululú y Cátaro; más tarde, para *La señorita Julia* (1973) volvió a trabajar con Bululú. Por otro lado, directores, escenógrafos y actores formados en los ámbitos del teatro independiente comenzaban a llegar a la escena comercial, llevando un nuevo estilo de creación teatral. Alfonso Jiménez Romero formaba una compañía en 1973 para la explotación comercial de *Oración en la tierra*; más tarde, junto con Francisco Díaz Velázquez, creó otra compañía que llevaba el nombre del mismo espectáculo que presentaban, *La murga*. En el ámbito catalán, muchos de los creadores formados en la EADAG comenzaron a trabajar profesionalmente en la compañía del mismo nombre, y pronto formaron grupos propios que llegaban con mayor o menor fortuna a los escenarios estables. Un caso excepcional de conquista de la escena comercial por parte de un grupo independiente lo constituyó

Els Joglars. Con respecto a la integración del teatro independiente en los circuitos comerciales, hay que destacar algunos hechos muy significativos, como la creación de una sala comercial por el TEI, Pequeño Teatro Magallanes, y el proyecto de Pau Garsaball de ofrecer parcialmente el CAPSA a este nuevo tipo de teatro.

La puesta en escena de Víctor García de la obra de Jean Genet *Las criadas*, en 1969, fue uno de los montajes históricos para el teatro español de estos años, no solo por el modelo de creación teatral y su lenguaje escénico, sino por el éxito de crítica que obtuvo. El respaldo por parte del gran público, especialmente en el Teatro Fígaro de Madrid, supuso una de las pruebas más evidentes de que nuevos lenguajes teatrales comenzaban a ser asumidos por el gran público:

Ha sido el primer espectáculo que, en un plano totalmente comercial, se ha planteado un interesante experimentalismo en los caminos que conducen hacia Artaud o Grotowski. Hasta ahora, más de un grupo independiente —y aún el mismo *Marat-Sade*— habían abordado la cuestión, pero ha sido, creo, *La criadas* la que ha reafirmado ante el gran público la posibilidad de un teatro cuya expresión no sea literaria, de una interpretación que sea orgánica y no se asiente en la preceptiva de la buena dicción y el análisis psicológico de los personajes [Monleón, 3.1.1970, 33].

José Monleón [en. 1970], en un artículo cuyo significativo título decía: «Del *Marat-Sade* a *Las criadas*», presentaba esta puesta en escena como «una especie de paso adelante» dentro de la evolución hacia modelos teatrales que anunciaban nuevos modos de creación escénica donde el diseño espacial del escenógrafo o el trabajo interpretativo de los actores pasaban a ocupar un primer plano, en ocasiones más significativo incluso que el propio texto, que podía dejar de ser el punto de partida para la creación teatral y convertirse en un elemento más al servicio de la expresión de una idea del director. En este tipo de teatro, el proceso de creación de la interpretación, a menudo, no partía ya de la declamación del texto, que progresivamente iba siendo completada con gestos, movimientos o entonaciones. Comenzaban los ensayos sin texto, a partir de una idea

inicial, emoción o sentimiento. Únicamente después, el texto vestía el trabajo interpretativo creado por los actores.

Esta línea de evolución teatral era la que correspondía —según la crítica de inspiración marxista más extendida durante estos años— a un teatro ideológicamente progresista que, lejos de quedarse en el simple enunciado de una determinada ideología o compromiso social, buscaba su expresión formal más adecuada a través de unos lenguajes escénicos que el modelo teatral burgués no permitía desarrollar. De este modo, se creó la necesidad de una nueva concepción del hecho escénico que, más allá de la adopción de un determinado estilo teatral, pasase a cuestionar la misma disposición del edificio teatral: «Al rechazar el intrascendente teatro burgués de nuestros días, o de los días que nos precedieron, lo que se pone en cuestión no son sus temas, sino su totalidad».

A medida que los diferentes elementos que integraban el proceso de escritura escénica —interpretación, escenografía, figurines, música...— fueron concebidos en toda su capacidad de creación artística, la valoración y la consideración que adquirieron sus artífices en los medios teatrales fue cambiando. Es así como la figura del adaptador pasó a un primer plano a finales de los sesenta. En el momento en el que el director se vio con plena posibilidad para variar un texto o textos literarios con la finalidad de adecuarlos a su idea dramática, la figura del adaptador se revalorizó hasta convertirse este también en el creador de un nuevo texto, quien, como reacción, volverá a ser rechazado por las corrientes teatrales más renovadoras en una actitud constante por negar una excesiva coacción, previa al acto de creación escénica, que amenazase con organizar todos los elementos escénicos de acuerdo a una rígida estructura que limitase la libertad creativa de otros lenguajes teatrales:

El texto nos sirve en cuanto es utilizable; la fidelidad del adaptador llega hasta donde el texto es útil para el fin que se propone alcanzar el espectáculo. El adaptador es, pues, un elemento más —como el músico o el decorador— del equipo que crea el espectáculo. Hacer del adaptador un divo es caer en el mismo

defecto de convertir el texto —un texto, esta vez reelaborado— es el elemento fundamental del teatro [Bilbatúa, en. 1970, 50].

Esta polémica conoció uno de sus puntos culminantes a finales de los años sesenta, a partir de determinadas puestas en escena de textos clásicos, como el montaje de *La paz*, de Aristófanes, por Miguel Narros en el Teatro Español, la dirección de *El tartufo*, de Molière, por parte de Marsillach e incluso —y esta fue la gota que colmó el vaso— la experimentación teatral a la que se había llegado a someter la tradicional zarzuela *El último romántico*, en adaptación de Llovet, dirección de Gustavo Pérez Puig, y en la que colaboró el TEI.

El espectador fue otro de los componentes del sistema teatral que fue radicalmente afectado en la reorganización que sufrieron los constituyentes del hecho escénico dentro de los nuevos modelos de creación. La figura del espectador o la entidad colectiva del público pasó a ocupar un puesto central en la consideración del creador escénico. La nueva consideración del espectador como elemento central en la creación explica la evolución del teatro de tradición logocéntrica hacia nuevos modelos en los que la figura del director, el escenógrafo o el actor heredaban del autor dramático la función fundamental en el teatro de estos años de llegar de manera más directa al espectador. La nueva jerarquización en el proceso de construcción permitía plantearse de forma inmediata el montaje escénico en función del público y el lugar que este iba a ocupar en la sala. La necesidad de encontrar un modelo en el que el lenguaje escénico adquiriese su mayor eficacia hizo que directores, intérpretes y actores a menudo dejaran de buscar nuevos textos dramáticos para empezar ellos mismos a crear sus propios planteamientos dramaturgicos en función de este nuevo elemento: el espectador. Todas las dramaturgias desarrolladas en torno al teatro popular a partir de la segunda mitad de los sesenta —café-teatro, cabaret, revista, teatro-circo— han sido posibles gracias a la importancia adquirida en el teatro contemporáneo por la figura del director y el actor, y esto, a su vez, ha estado motivado por la creciente fuerza acumulada por el espectador como centro de la comunicación dramática. Las soluciones aportadas por el teatro contemporáneo para lograr una mayor integración y actividad del público en el montaje teatral serían innumerables, aunque no todas gozaron de igual fortuna y consistencia

dramatúrgica. Los intentos más peculiares de establecimiento de una nueva comunicación teatral más directa, que caracterizaron la escena más iconoclasta de los últimos años sesenta, sobre todo a partir de la visita del Living, fueron protagonizados por los grupos independientes, como señalaba Sans [14.3.1970, 77]:

Últimamente el fenómeno viene repitiéndose con acelerada frecuencia: Palestra monta *La prisión*, de Brown, y los oficiales que controlan a los marines prisioneros controlan también al público (incluso, si les ha sido permitido, le introducen en la sala con desparpajo lindante en el descaro); en Olot, en una pequeña sala de exposiciones, se monta una *Antígona* ante un público que es insistente y fervorosamente buscado por los actores, para ser tratado inmediatamente de cobarde si no responde a sus llamadas; de Madrid, nos llegan unos alumnos de la Escuela Superior de Arte Dramático que le hacen «uuuh!» al público mientras se acomoda y, más tarde, quieren abrazarle en un último intento de comprensión mutua; en la Cúpula del Coliséum, un grupo de alumnos ofrece un montaje de *La boda* de Witold Gombrowicz, contando con la colaboración del público que le ofrece —con mayor o menor buena gana— chaquetas, bufandas, bolsos y libros para posibilitar el desarrollo del espectáculo.

El intento por descubrir nuevos lenguajes escénicos en los textos dramáticos de autores contemporáneos para llegar a un teatro que potenciase su capacidad comunicativa cada vez se evindenciaba más como un camino erróneo que parecía no ofrecer nuevas formulaciones que pudiesen satisfacer las búsquedas llevadas a cabo en los años sesenta, tanto en España como en el resto del mundo occidental. Directores, escenógrafos y actores culpaban a los escritores de ignorar que sus textos habían de ser montados por otros, y estos, desorientados, buscaban alguna solución al progresivo abismo que se abría entre creación dramática y creación teatral, aceptando, en el mejor de los casos, un puesto en el proceso de creación colectivo, esto en el supuesto de que no sean tácitamente excluidos del proceso de creación teatral:

La ausencia de un verdadero autor dramático ha permitido (dándole razón al genio de Artaud) el desarrollo de la dirección escénica hasta límites

insospechados. El teatro ha llegado a constituirse en estos últimos años (no ignoremos aquí al Mercado Común Europeo), en una verdadera disciplina científica. Estamos presenciando y participando de varias revoluciones: una de ellas es la revolución de la dirección escénica. [...] el autor ha comprendido que la función dramática del texto pasa indefectiblemente a través de una subversión de la forma escénica. Aquí está todo el problema [Casali, ab. 1968, 22].

La creación dramática, con el fin de convertirse en producto teatral, había de suponer una «subversión de la forma escénica», es decir, un planteamiento dramaturgico que obligase a una nueva ordenación de los elementos escénicos, incluido entre ellos el espectador. El autor dramático, frente a directores, escenógrafos y actores, se encontraba en inferioridad de condiciones para la realización de esta labor. El nuevo modelo de creación parecía dejar apartado al artífice del texto y centrarse en la creación directa sobre el escenario. Dentro de este modelo de construcción teatral, fueron los directores, escenógrafos o los mismos actores quienes aportaron los nuevos lenguajes escénicos que se estaban buscando para alcanzar una escena popular que recuperase todas sus posibilidades de comunicación o para un teatro que llegase a expresar significados para los que la palabra ya no parecía ser un medio eficaz.

El punto extremo en esta concepción del teatro como hecho artístico autónomo en el que el texto literario previo constituyese tan solo un elemento más del montaje teatral, y, en ocasiones, ni siquiera el más importante, fue la exclusión total de ese texto literario en beneficio de un modelo de construcción escénico que partiese de un tema previo, una concepción escenografía, una obsesión de su director o un tipo determinado de música, por poner solo algunos ejemplos. La búsqueda de un teatro formalmente liberado de limitaciones previas, capaz de reencontrar toda su capacidad creativa, y por tanto comunicativa, que se consideraba que había sido casi aniquilada bajo la presión ejercida por unos determinados modelos teatrales que ostentaban el monopolio en la creación teatral, y que coincidían con la concepción escénica como servidora de un texto literario, extendida por el mundo occidental con el surgimiento de la buguesía como clase dominante, dio lugar al surgimiento de una serie de corrientes escenocéntricas. Estos movimientos comenzaron reivindicando el fenómeno teatral como un acto artístico

autónomo y terminaron suprimiendo toda restricción previa al acto de creación escénica que pudiera limitar la capacidad creativa de los que se erigían ahora como artífices casi exclusivos de la obra teatral: directores, escenógrafos o actores.

La necesidad imperiosa que expresaron los movimientos de teatro obrero o socialmente comprometidos de encontrar lenguajes teatrales que pudiesen ejercer una influencia directa sobre unos espectadores ideales, identificados con las clases económicamente más deprimidas, hizo que ya desde el principio de los sesenta se originase una significativa corriente de teatro social, especialmente en el ámbito catalán, y que, a menudo prescindiese del texto dramático, más que por imperativos de libertad artística, por motivos de ineficacia comunicativa de los textos dramáticos disponibles. Algunos grupos comenzaron a realizar improvisaciones sobre temas obreros que luego eran discutidas con los espectadores. Las improvisaciones se hacían sobre temas o ideas generales que hacían de canalizador o punto de partida, como era el caso del *teatre viu* realizado por algunos grupos catalanes como Gil Vicente o El Camaleón:

El teatre viu és una forma molt particular d'improvisació; hom demanava al públic que suggerís un tema concret, una escena familiar o laboral, y el director, immediatament, repartia els papers que feien falta per al desenvolupament del canemàs que hom acabava de proposar [Fàbregas, 1969, 280]

Uno de los primeros montajes con unos objetivos explícitamente políticos realizado por el grupo Gil Vicente en 1963, *Poesia-document (Poetes alemanys contra la guerra)*, no se apoyaba ya en un texto dramático, sino en poemas de autores alemanes, especialmente de Brecht. Los primeros espectáculos épicos con los que la EADAG iniciaba su andadura escénica recurrieron igualmente a poemarios y textos no específicamente teatrales.

El abismo que parecía abrirse a finales de los sesenta entre drama y teatro conoció una nueva formulación conciliadora desde los primeros años setenta, con la que se intentaba armonizar los signos verbales con el resto de signos escénicos. Ya no se trataba tanto de buscar una nueva unidad entre el texto dramático y la obra teatral, sino

que el drama quedase reducido a los signos lingüísticos que iban a ser dichos en escena y fuesen escritos por un autor que trabajase junto con el director, o bien, por el mismo grupo en un proceso de creación colectiva que también incluyese la producción de la escenografía, los figurines, la interpretación, etc. Esta nueva aproximación al fenómeno teatral parecía superar la dicotomía teatro de texto frente a teatro de no-texto, medio ineficaz para analizar este tipo de teatro que, prescindiendo de un texto literario previo que organizase la obra teatral, aceptaba un texto literario creado al mismo tiempo que el resto del montaje. Este fue el modo de trabajo de mucho de los grupos independientes de aquellos años, como Tábano, donde colaboraron Luis Matilla o Fermín Cabal, el T.U. de Murcia en *El Fernando* o *Parece cosa de brujas*, donde intervinieron Jerónimo López Mozo y el mismo Matilla, entre otros muchos autores; o *La murga*, dirigida por Gerardo Malla y a la que ponen textos Francisco Díaz Velázquez y Alfonso Jiménez Romero. Monleón [mayo 1974] advertía sobre el peligro de aplicar viejos esquemas analíticos a un teatro al que se llegaba a través de un proceso de creación diferente:

Un gran espectáculo teatral. ¿Significa eso que *La murga* es una gran obra dramática? ¿Supondría una respuesta negativa afirmar que Gerardo Malla, el director, ha realizado su trabajo «a pesar» del texto? ¿Tiene algún sentido plantear así la cuestión? [...] No podría, pues, decirse que Malla había «imaginado» el espectáculo al margen del texto; ni menos, como alguno se sentiría tentado a pensar, que su aportación parecía tanto más decisiva cuanto menos consistente era el texto. *La génesis del espectáculo era otra y no cabía aplicar los esquemas habituales fundamentalmente asentados en el carácter secundario del espectáculo dramático y el valor inmutable y primordial de la obra escrita* [8, 10].

Este modelo teatral —que requería una nueva aproximación crítica— implicaba una jerarquización distinta de los elementos escénicos a través de una organización más igualitaria de los diferentes elementos que configuran el hecho teatral. La evolución social hacia formas de convivencia más democráticas era reflejada en las nuevas estructuras artísticas en las que se sostenían nuevos modelos de creación teatral. Con la crisis de la vieja jerarquización teatral, introducida por el teatro de la burguesía en el

siglo XVIII y consolidada a lo largo del XIX, los diferentes lenguajes escénicos que forman el sistema del teatro adquirieron una nueva movilidad y quedaron abiertos a diferentes tipos de organizaciones. El modelo de creación colectiva que defendió el Teatro Independiente abolía cualquier tipo de jerarquización previa y promovía un tipo de teatro en el que cada artífice de la creación teatral debía proponer y discutir con los demás sus propuestas de modo que todo acabase respondiendo a una única idea dramática que le diese unidad y coherencia a todo el montaje. De modo que el trabajar a partir de un texto dramático o a partir de una propuesta del escenógrafo e introducir después el texto implicaba diferentes posibilidades de creación teatral, pero todas ellas válidas en la medida en que respondiesen a las necesidades dramáticas, en ocasiones también económicas y materiales, del grupo. Alberto Fernández Torres, en su análisis sobre el teatro de Tábano, subrayaba justamente que el elemento esencial del Teatro Independiente no consistía tanto en el hecho de basarse en un texto dramático previo o no, sino en desarrollar una estética eficaz y coherente que definiese al grupo:

Bueno, pero por encima de que el grupo trabaje sobre un texto propio, o lo haga sobre el de otro autor, lo que aparece a lo largo de la historia de Tábano es una línea continua, coherente y reconocible respecto de cómo concebir los espectáculos, de cómo «hacer teatro. [Equipo Pipirijaina, 1975, 64].

Los diferentes signos escénicos, texto dramático incluido, eran ahora ordenados como una constelación de elementos en torno a una idea dramática central, alrededor de la cual, cada satélite —texto, escenografía, figurines, música, interpretación...— se concebía al mismo nivel que los demás en espera que el mismo proceso de creación teatral o una idea previa introdujese la oportuna jerarquización que prestase una estructura a un sistema abierto y dinámico de signos escénicos. Por tanto, la misma evolución de estos grupos, en la medida de sus posibilidades, fueron integrando en sus colectivos a los diferentes artífices de la creación teatral, de modo que la evolución formal de cada elemento escénico estuviese en consonancia con el resto de los elementos. Nada era definitivo hasta que el proceso de montaje de la obra se daba por finalizado para su estreno, y aún así, la obra seguía sufriendo variaciones a raíz del contacto con los diferentes públicos. El modo de interpretar la obra, la disposición del

espacio escénico, el texto o la música constituían lenguajes escénicos en continuo proceso de formación a lo largo del montaje del espectáculo. Ya no se trataba tanto de ensayar una obra, como de construirla en el mismo escenario, de ahí que el tipo de trabajo dramático que se emplease no se adaptase al camino que en otros modelos dramáticos se recorre desde el texto al espectáculo, sino al trabajo directo sobre el escenario. Por esta razón, la oposición autor-grupo o autor-director perdía su validez para abrirse a un sistema de relaciones entre los diferentes elementos escénicos más complejo y dialéctico:

No existe un rechazo al autor, sino de cualquier persona que se plantea su trabajo al margen del grupo y desde posiciones bastante individualistas. ¿Por qué no hubo problema con Luis Matilla? Porque es un señor que se vino con nosotros en la gira y que nos conocía perfectamente. [...] hay una manía especial en hablar de los problemas entre autor y grupo y esto me parece demagógico. ¿Por qué no se habla de los problemas escenógrafo-grupo, músico-grupo, actor-grupo? [Equipo Pipirijaina, 1975, 66].

Los diferentes modos de creación teatral que se derivan de un sistema estructural dinámico y flexible comenzaron a funcionar en escuelas y grupos independientes de teatro, pero, progresivamente, fueron conquistando circuitos estables e influyendo en los modos teatrales más comerciales. En la evolución del teatro como forma artística no solo había tenido lugar una sucesión de diferentes estilos, sino que las mismas reglas del juego teatral habían entrado en crisis, y nuevas estructuras configuraban una ordenación diferente de los elementos escénicos. De este modo, según el modelo de sistema estructural que expone Mukarovsky [1971], el sistema del teatro ponía sus elementos constituyentes en movimiento, los liberaba de un sistema anquilosado y rígido, y les imprimía una capacidad dinámica que les permitiese estructurarse en nuevas organizaciones, para volver a deshacerse en una continua transformación. Esta es la energía que recobraba el teatro occidental en los años sesenta:

Otra nota fundamental de la estructura es su carácter energético y dinámico. La energética de la estructura se apoya en el hecho de que cada uno de los elementos posee en la unidad común una función determinada, que le incorpora al todo

estructural, que le liga al todo. La dinámica del todo estructural se deesvela en el hecho de que estas funciones singulares y sus mutuas relaciones están sometidas a transformaciones permanentes a causa de su carácter energético. Por consiguiente, la estructura como un todo se halla en un movimiento incesante, en oposición a una totalidad sumativa, que se destruye por una transformación [47]

II.2. LA ESCRITURA DRAMÁTICA ANTE EL FENÓMENO TEATRAL

Los progresivos discursos en torno al hecho escénico, la nueva valoración de nuevos elementos teatrales y la aparición de modos diferentes de creación escénica que dieron lugar a diferentes concepciones del hecho teatral originaron que la figura del autor dramático, que, en el teatro de tradición burguesa, había mantenido un claro papel de dominio hasta conseguir acaparar el título de autor teatral en exclusiva, sufriese también una puesta en juicio de su función y lugar en el proceso de creación teatral. Con motivo de estos reajustes, y la crítica posición en la que había quedado dentro de los modernos esquemas teatrales desarrollados en los años sesenta, la figura del autor tuvo que adaptarse a nuevas posiciones que le permitiesen volver a integrarse en el fenómeno teatral. Esto hizo que, paralelamente a las nuevas concepciones teatrales, se originasen también nuevos modelos de escritura dramática.

A excepción de algunos extraordinarios ejemplos de renovación, fruto de las vanguardias de principio de siglo y que fueron los precedentes de la renovación dramática y teatral de los años sesenta, el modelo de escritura dramática que había imperado hasta ese momento concebía el teatro como una prolongación o ilustración del texto dramático, de modo que en este estaban contenidas ya, con todo detalle, las instrucciones para su puesta en escena, que no necesitaba sino de algún director o primer actor con buen gusto y conocimiento de la carpintería teatral. El significado de la puesta en escena y de la obra dramática, en tanto que hechos artísticos paralelos, eran considerados equivalentes, y el teatro podía juzgarse, sin mayores perjuicios, a partir de su texto dramático, dentro de un modelo lineal de levantamiento de un texto en escena. Esta es la concepción de la escritura dramática y del teatro que fue adoptada por la mayoría de los autores de la posguerra y por los nuevos autores que iban apareciendo a finales de los cincuenta y principios de los sesenta, denominados por la crítica como

realistas. *Primer Acto*, sin cuestionarse en un principio esta concepción del teatro y de la escritura dramática, apoyó a estos creadores que aportaban al panorama teatral español, sobre todo, la introducción de nuevos temas, personajes y situaciones dramáticas.

Sin embargo, estos autores, opuestos ideológicamente a las clases sociales poderosas y comprometidos con los intereses de los sectores sociales más desfavorecidos, comenzaron a ser aceptados por toda la sociedad. A pesar de que, salvo la excepción de Antonio Buero Vallejo, difícilmente conseguían permanecer, y aún llegar, a escenarios comerciales, fueron pronto aceptados mayoritariamente, incluso por las mismas clases cuyos intereses eran criticados en sus obras. Paralelamente, la consolidación de la figura del director de escena trajo aparejada la revalorización de una serie de signos escénicos tradicionalmente tenidos como secundarios y subordinados al signo lingüístico. Los nuevos hombres de teatro, formados en grupos jóvenes durante los años cincuenta, y precedidos del magisterio de una minoría de directores teatrales que habían tenido la oportunidad de dirigir algún teatro nacional, comenzaron a sentirse insatisfechos con la tímida renovación proporcionada por estos nuevos autores.

Esto, junto con el progresivo descrédito que sufrieron los signos verbales frente a otras formas de expresión de carácter más intuitivo y menos racional, fueron avivando los ímpetus de los jóvenes directores, escenógrafos y actores, expoleados ante la necesidad de encontrar nuevos lenguajes escénicos que le devolviesen al teatro su carácter de servicio e instrumento social que había perdido en manos de la tradición burguesa. Toda esta evolución hizo que la escritura dramática comenzase a quedar relegada en el proceso de renovación teatral y cayese en el descrédito como elemento falto de eficacia en la creación escénica.

Los autores teatrales contemporáneos que se negaban a hacer un teatro trivial como mero pasatiempo se vieron apartados ante el auge de directores, escenógrafos y actores a los que les resultaba más fácil utilizar textos clásicos que adaptar a sus necesidades de creadores los textos contemporáneos. Mediados los años sesenta, los autores dramáticos de las últimas generaciones fueron perdiendo parte del apoyo de *Primer Acto* y de la crítica más joven que les había respaldado y que ahora les calificaba,

formalmente, de conservadores. El teatro más renovador se vio obligado a buscar en otras fuentes los nuevos lenguajes escénicos que necesitaba para alcanzar una comunicación más eficaz y atraer a nuevos públicos. Mientras que autores de más reciente aparición como Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez o José Martín Recuerda sufrieron el desplazamiento de la escena sin mayores polémicas, el caso de Antonio Buero Vallejo, consagrado ya como el primer autor español de la posguerra, maestro de generaciones posteriores y con el respaldo ya de sectores sociales amplios, constituye aun hoy motivo de polémica en cuanto a la valoración de su teatro se refiere.³⁸

Si en tanto que literatura dramática, su posición en la historia del teatro español ha sido indiscutible, en cuanto obra de creación teatral los juicios críticos desfavorables a su concepción del teatro tomaron carácter de polémica ya a finales durante los años sesenta. A lo largo de esta década, obtuvo numerosos éxitos, todos ellos refrendados casi de manera unánime por parte de toda la crítica, aunque las valoraciones se centrasen en el análisis del texto dramático, mientras que la puesta en escena no suscitaba mayores comentarios. A medida que la aparición de nuevas concepciones teatrales revalorizaron la puesta en escena como recipiente legítimo del teatro, las críticas al teatro de Buero Vallejo comenzaron a aparecer, a pesar de que los textos dramáticos consiguiesen siempre los máximos elogios. Así, Ladra [mayo 1972, 69], por ejemplo, terminaba concluyendo:

En definitiva, la puesta en escena sería para una obra de Buero algo accidental, suplementario, tan solo un vehículo insignificante —sin significado— para trasladarla desde la hoja impresa a las tablas de un escenario. Un poco más y llegamos a la desembocadura de este camino: el teatro de Buero, al que hemos

³⁸ No se pretende aquí hacer una valoración de la aportación de Antonio Buero Vallejo al teatro, sino exponer la polémica que tuvo lugar en torno a su concepción teatral, como ilustración del modelo de escritura dramática de este autor —representativo de toda una generación— y compararla con otras aproximaciones a la escritura dramática que surgieron en estos años. Este controvertido debate en torno a la renovación de los lenguajes escénicos y el lugar que en él ocupa el autor de *Historia de una escalera* no ha perdido su vigencia con el paso de los años. Véase, por ejemplo, Iglesias Feijoo [1987].

llamado nuestro primer autor dramático, sería ante todo un teatro para ser leído, saboreado en una butaca.

El carácter mecánico que debía tener la puesta en escena dentro del modo de producción dramática de Buero Vallejo era exigido por él mismo, de acuerdo a la exactitud con que las acotaciones escénicas describían los decorados y las actitudes de los personajes. El autor exigía para el montaje de sus obras fidelidad al texto, de modo que este sea transpuesto a la escena tratando de expresar cada matiz de la obra dramática:

Así que yo no estoy contra una concepción que entienda que el teatro no es solo el texto; yo soy un hombre de teatro, y antes de que otros creyeran eso, ya lo creía yo. Pero eso no quiere decir, —y en ello sí puedo tal vez diferenciarme un poco de otras actitudes más extremadas que hoy pueda haber—, que yo entienda que el texto es poco más que un pretexto. El texto es el texto: una cosa fundamentalísima en el teatro; y, al decir texto, lo reitero, me refiero a un texto en el cual ya va implícito el espectáculo: en sus acotaciones, en su concepción general, en su ritmo y en su estructura. [...] Y yo entiendo que el autor dramático debe ser un hombre de teatro todo lo completo que pueda, pero creador, en virtud de ello mismo, de textos a los cuales no hay que retocar mucho, porque está casi todo previsto en ellos [Monleón, ab. 1974, 10].

Dados los modelos teatrales en boga a principios de los años setenta, y según la concepción de la escritura dramática como texto que contenía ya las líneas fundamentales de su montaje —en palabras de Buero, «el ochenta por ciento»—, el margen de creatividad que se dejaba al director, escenógrafo e intérpretes parecía no coincidir con las nuevas corrientes de creación teatral que habían producido los nuevos tipos de teatro y que reivindicaban cada vez más su parcela de especificidad y libertad artística. De este modo, la consideración de Buero Vallejo como un renovador del teatro español de los sesenta se hizo incompatible con la actitud teatral desarrollada por las tendencias más renovadoras del teatro en el mundo occidental.

En 1973 aparecía en *Triunfo* un artículo de Luis Iglesias Feijoo [17.3.1973] en respuesta a la crítica que Emilio Menéndez Ayuso [17.03.73] le hacía unos números antes al teatro de Buero. Este último, aun aceptando en descargo de Buero la «deplorable» puesta en escena que había hecho José Osuna de *La llegada de los dioses*, calificaba la teatralidad de Buero como anacrónica y aludía a la progresiva *desteatralización* de su obra dramática, exponiendo la necesidad de que el autor evolucionase hacia formas teatrales, «paralelas a nuestro tiempo, representativas del mismo, resultado de un modo de expresarse dramáticamente hoy día». Iglesias Feijoo apelaba a la necesidad de la puesta en escena de las obras de Buero para poder entender algunos de sus efectos teatrales, que buscaban la participación o inmersión [Doménech, R., 1973] del público a través de la sordera o la ceguera de algún personaje. Defendía la concepción del autor del texto dramático como creador del espectáculo, dada la abundancia de acotaciones, que contenían ya todos los efectos teatrales: «¿Que ello supone usurpar parte de las funciones del director de escena? Sea en buena hora si el resultado es bueno» [44].

El mismo Buero Vallejo [ag.-set. 1974], en un artículo encabezado por el significativo título de «Los derechos del talento», ratificaba el argumento de Feijoo, defendiendo su modelo de la escritura dramática como un texto literario ya concluido que contenía en sí todos los elementos para su puesta en escena, sin mayores necesidades de creación por parte de directores, escenógrafos o actores:

La «literatura dramática» es dramática por esa condición y lleva dentro —para quien sepa leerla— no solo las principales líneas de la dirección y la interpretación, sino su prevista apertura hacia los mayores atrevimientos en cuanto a uso del espacio escénico. En una palabra es ya teatro. Tanto que, aun cuando la escenificación lo recree, no puede contradecirlo básicamente. Los textos que resultan ser fácil y hasta necesariamente modificables son los otros: los débiles *pre-textos* [29].

Según este modelo de la construcción teatral, la carga creativa estaba, pues, cifrada en el texto y este exigía, por tanto, un elevado respeto hacia cada indicación o

diálogo dramático, ya que, de otro modo, la obra del autor se vería traicionada por el trabajo del director, del escenógrafo o de los mismos actores, en el caso de que estos desarrollaran una interpretación que no estuviera acorde con lo indicado por el autor en el texto: «Explícita o potencialmente, con acotaciones o sin ellas, pero con la coherencia de su estructura y sus situaciones, un buen texto expresa la totalidad del espectáculo» [29]. Al mismo tiempo, esta rotunda afirmación negaba la posibilidad de descubrir en un mismo texto diversas propuestas dramatúrgicas concretadas en espectáculos diferentes según otras lecturas ajenas a la que hacía el autor.

Sin que Buero Vallejo lleguase a rechazar otros modelos de escritura dramática concebidos como puntos de partida para una puesta en escena o como elementos verbales que se introducían a lo largo del proceso de creación teatral, excluía estas posibilidades para textos dramáticos que ya hubiesen demostrado su valía en la escena y que, por tanto, no necesitasen de modificaciones. De modo que, los tipos de teatro más *escenocéntricos* o que concibiesen el texto dramático como un elemento más al lado de aquellos que introducían el director o el escenógrafo, quedarían para textos dramáticos más débiles o necesitados de posteriores correcciones. Buero Vallejo aceptaba, pues, modificaciones posteriores en sus textos: «Pero, cuidado: mucho más en los que están por estrenar o en los demostradamente endebles, que en los que han pasado airoso la prueba del tiempo. Y estos son los textos que configuran la historia de la literatura dramática» [29].³⁹

Monleón, consciente de la necesidad de que la renovación escénica contemporánea se realizase desde el escenario —como ha demostrado la historia del teatro occidental más renovador del siglo XX—, añadía el argumento de que el problema podría radicar en la labor mecánica y no creadora que habían tenido algunos de los directores encargados de llevar las obras de Buero a los escenarios. De este modo, el problema no estaría tanto en los textos, sino en el montaje: «Quizá es ahí donde esté el problema. Que la mayor parte de los montajes de tus textos, en vez de profundizarlos, de

³⁹ Paradójicamente, sin embargo, son aquellos textos dramáticos más consagrados por la historia de la literatura a los que con más frecuencia han recurrido directores y escenógrafos para satisfacer sus necesidades creativas.

ir más allá, de utilizarlos como texto y pretexto de la poética del escenario, se han limitado a ilustrarlos, a ordenarlos en tanto que conceptos y realidades escénicas» [Monleón, ab. 1974, 12]. No obstante, el autor de *El sueño de la razón* —de acuerdo con su concepción de la creación teatral— se mostraba reticente a la posibilidad de someter un texto suyo a la labor de un director que recrease y aportase algo que no estuviese contenido de forma explícita en su obra dramática. A pesar de que Buero afirmase que en la puesta en escena de *La Fundación*, dirigida por José Osuna, se realizó una verdadera reelaboración en las direcciones apuntadas por el texto, la crítica teatral no lo apreció así. Monleón [mar. 1974] siguió apuntando la necesidad de que los textos dramáticos de Buero Vallejo fuesen montados a partir de una concepción creadora de la puesta en escena:

Y es que, aparte de otras consideraciones, esos ámbitos psicológicos imaginados por Buero, esos mundos deformados por la perspectiva del protagonista que son la escena de muchas de sus obras requieren un tratamiento imaginativo y delicado, distinto del usual naturalismo de José Osuna [70].

En esta polémica en torno a la naturaleza de la escritura dramática de Buero y su concepción del teatro, resulta ilustrativo el juicio que un autor como Salvador Espriu, que partía de una concepción de la creación dramática como acto exclusivamente literario [Isasi Angulo, 1974, 147], aportaba sobre la obra del dramático vallisoletano y la clasificación que hacía de ella con respecto al hecho de la puesta en escena. El poeta catalán consideraba que el teatro de Buero respondía a un modelo teatral diferente al suyo y, por tanto, requería un tipo de director de escena también diferente:

La visión del teatro de Buero Vallejo es totalmente diferente; y, por tanto, el director que se encargue de poner una obra de teatro de Buero en escena ha de partir de otras premisas. Además, he de decir que el teatro de Buero —lo digo como un gran elogio— es un teatro estrictamente literario y lingüístico [Isasi Angulo, 1974, 147].

Queda en el aire la pregunta acerca de los resultados escénicos de una obra dramática escrita a partir de la concepción teatral de Buero Vallejo, pero montada según modelos teatrales *escenocéntricos*, es decir, donde el texto dramático se presentase a través de la mirada creadora de un director, bajo una concepción diferente de la creación teatral. En 1973, Hans Anselm Perten, uno de los más prestigiosos directores de la República Democrática Alemana, intendente general del *Volkstheater* de Rostock (seis salas de teatro con cerca de cuatrocientos colaboradores técnicos y artísticos) montaron *El sueño de la razón* después de seis meses de trabajo. *Primer Acto* recogía la reseña del *Ostsee Zeitung*, en la que el crítico cifraba el éxito de la obra en la conjunción de un texto artístico con una puesta en escena no menos creadora:

¿No es acaso la coincidencia de una obra insólita, rica en contenido y en vivacidad comunicativa, con una puesta en escena creadoramente identificada con el texto y en la que los actores se crecen y exceden a sí mismos, estimulados por la exigente virtualidad de la obra y la comunicación con un público preparado y sensible? Tengo para mí que en esta total coincidencia está la causa de que *El sueño de la razón* haya sido acogida en Rostock, la noche de su estreno con aplausos atronadores y de que esta representación se me haya quedado grabada como una de las más grandes experiencias de mi vida teatral [Queizán, feb. 1975, 81].

Perten partía del texto de Buero Vallejo, pero utilizaba los recursos técnicos apuntados en él, junto a otros nuevos dentro de una concepción en la que la puesta en escena se presentaba como un acto de libre creación al servicio de un texto. Esto le permitió el introducir 65 minutos de música electrónica de Tilo Medek con el fin de producir alucinaciones auditivas que encontraban su parangón visual en las gigantescas proyecciones de las *Pinturas Negras* de Goya ocupando todo el fondo del escenario, aumentar la presencia opresora del Rey por medio de la disposición escénica o destemporalizar la obra para alcanzar una intención universalizadora. De acuerdo con las entusiastas críticas que recibió el montaje, todo ello confluyó en un impresionante espectáculo al servicio de un texto igualmente impactante. Esto demostraba que a partir de una concepción creadora de la puesta en escena era posible llevar a escena un texto

dramático escrito a partir de otras concepciones teatrales sin necesidad de tener que seguir fielmente las acotaciones del autor.

Los argumentos esgrimidos en la polémica en torno a la aportación de la obra dramática de Buero Vallejo a la evolución del teatro español es aplicable, salvando las diferencias, a algunos de los autores dramáticos que conocieron sus primeros estrenos en la primera mitad de los años sesenta, ya que, en su mayoría, partieron de una concepción similar del teatro y de la escritura dramática, según la cual esta contenía todas las claves para su puesta en escena, por lo que el montaje de la obra se reducía a seguir las indicaciones del texto dramático. A pesar de que estos autores insistieron en la concepción de sus textos como un paso intermedio que solo alcanzaba su plena realización en su representación, esta a menudo parecía como un mal menor que el texto dramático debía sufrir.

Antonio Gala fue otro de los autores que conoció su primer estreno a principios de los años sesenta y que, al igual que Buero Vallejo, consiguió llegar de forma regular a los escenarios. En 1963, José Luis Alonso montaba en el María Guerrero *Los verdes campos del Edén*. Considerando, sobre todo, que se trataba de un autor novel, la recepción fue bastante favorable, aunque, el teatro de Gala fue pronto acusado de exceso de literariedad y carencia de teatralidad, especialmente por los sectores más renovadores. En realidad, se suscitaba un problema similar al de Buero Vallejo: el choque entre dos concepciones del teatro, la escritura dramática acorde al modelo teatral del realismo verista frente a la nueva consideración del teatro como acto de creación escénica cuyos autores eran los directores, los escenógrafos, los intérpretes... En el caso de Gala, no había lugar ni siquiera a plantear la deficiencia de la puesta en escena como justificación de un teatro que resultaba, en la forma, excesivamente conservador, ya que fue el mismo José Luis Alonso el que dirigió sus primeras obras en el María Guerrero y el trabajo de puesta en escena siempre mereció los mejores elogios; sin embargo, la crítica teatral renovadora siguió refiriéndose a su teatro como un producto de una excesiva predominancia del signo lingüístico, que apenas dejaba lugar para otro tipo de creación que no fuese la literaria. A pesar de una concepción formalmente opuesta a los nuevos modelos de creación escénica que comenzaban a extenderse en España a finales de los

sesenta, la crítica más progresista no dejó de señalar la vigencia de las posturas éticas presentadas por Gala. Este era también un rasgo común en la recepción crítica del teatro de los autores realistas de principios de los sesenta:

Las tesis de su última obra son más que oportunas en la vida política española de nuestros días; cuanto se dice y ocurre en el drama responde a una poética literaria coherente; pero la encarnación escénica se revela contraria a un textualismo que se basa en la autosuficiencia, en la explicitud radical, en la voluntad de llenar todos los huecos con palabras, es decir, en reducir el papel de esa encarnación a un simple ilustrativismo, al cuadro o a la estampa, sin atender lo más mínimo a sus propias demandas en tanto que instrumento decisivo de la expresión teatral [Monleón, dic. 1974, 81].

Una nueva generación de autores que habían vivido el ambiente de renovación de los grupos de teatro de los años sesenta comenzaban a desarrollar otra actitud ante el hecho de la escritura dramática con el fin de que esta recuperase un puesto activo en el modelo de creación que se promovía desde los círculos teatrales renovadores. La búsqueda de nuevos lenguajes dramáticos que hiciesen del teatro un medio eficaz de comunicación y le convirtiesen en un instrumento de expresión social hizo que estos autores comenzasen a concebir la escritura dramática de forma más abierta. Pretendían adoptar un modelo de escritura tal que directores, escenógrafos, intérpretes, etc. — funciones teatrales que progresivamente fueron monopolizando el movimiento de renovación de los lenguajes escénicos— obtuviesen también un espacio de libertad creativa.

El texto dramático empezaba a concebir como una base, partitura o marco, abierto abierto a la recreación, un guión sobre el que levantar la puesta en escena. Ramón Gil Novales [Miralles, 1977, 99] expresaba en las reuniones que tuvieron lugar en Barcelona en 1970 su concepción del director de escena como un segundo autor que debía continuar la labor iniciada por el autor en la escritura dramática. Perez Casaux [Miralles, 1977, 100] se mantenía dentro del mismo modelo de escritura dramática como primera pieza de un proceso de creación: «concibo al autor como guionista, importante y

necesaria pieza en el trabajo global del grupo, creador de la idea original, núcleo de donde ha de surgir la obra total. Pero nada más».

Estos autores —y en esto coincidían con los de la generación anterior—, rechazaban el calificativo de literatura dramática para sus obras, y solo aceptaban la consideración de estas como punto de partida para una puesta en escena, espacio exclusivo donde se podía valorar la propuesta teatral dramática. El rechazo visceral a todo lo que tuviese que ver con la literatura y su concepción como propuesta escénica hacía que la estructura de muchos de estos textos tendiesen hacia el esquematismo y que el cuidado literario que sus autores pusieron en la redacción no ocupase un lugar principal en la creación dramática. En paralelo a la crisis que sufrió el lenguaje verbal en ciertos ambientes artísticos de carácter renovador del mundo occidental en los años sesenta, y que encuentra ya antecedentes en las vanguardias históricas, la literatura, en la media en que estaba sostenida por signos lingüísticos, fue víctima igualmente de un descrédito generalizado, especialmente en círculos teatrales renovadores:

Gran injusticia sería —y lo ha sido siempre— juzgar el teatro de los nuevos autores como literatura dramática, cuando ellos mismos nunca han pretendido un texto definitivo, ni exquisito, ni retórico, sino —hay que repetirlo una vez más— una «propuesta» para ser reelaborada en los ensayos [Miralles, 1977, 192].

Bajo este modelo de escritura dramática, se establecía una nueva dialéctica entre el autor dramático y el director o el grupo de teatro que montaba la obra. La propuesta dramática cada vez se hacía un instrumento menos válido para analizar la puesta en escena, ya que, progresivamente, son más los elementos que se creaban fuera de la propuesta textual. Frente a los dramas de la generación realista, que podían servir como una descripción más o menos fiel de la puesta en escena, esta nueva escritura ocupaba un lugar diferente en el proceso de creación teatral y dejaba de reflejar multitud de elementos fundamentales en el resultado final. Haciendo que los huecos textuales que tenían que ser completados por medio de la puesta en escena fuesen mayores se permitía una sugerente libertad a los otros artífices del fenómeno teatral. El teatro, en la evolución que experimentó en los años sesenta en la búsqueda de su especificidad o esencialidad,

reivindicaba su carácter efímero y rechazaba la permanencia inmóvil que caracterizaba al objeto artístico literario, creado de una vez para siempre. Este modelo de escritura dramática asumía los principios que guiaban la renovación teatral de los años sesenta e intentaba proponer una imagen de la obra dramática acorde con los nuevos tiempos, que intentaban exponer un teatro vivo, comunicativo, flexible y capaz de ser *re-creado* en cada nueva puesta en escena. Miralles [1977] resumía así el balance y las dificultades con las que chocó el nuevo modelo de texto dramático adscrito a un tipo distinto de teatro, justificando las deficiencias ideológicas o estilísticas de estas obras en beneficio de la nueva vitalidad que imprimió al teatro español de finales de los años sesenta:

Este sistema de trabajo es, en definitiva, una dialéctica de la creación que los nuevos autores aceptan y provocan. Es posible que su teatro sea perecedero o ineficaz en cuanto literatura o crítica política, pero el ejemplo de su vitalidad, el deseo de que no solo el autor sea responsable, exigiendo participación de toda la nómina escénica, es un hallazgo enriquecedor que ha dado no pocos resultados en la producción teatral más rigurosa de nuestro país a partir de 1968, en que hicieron su aparición estos autores y el Teatro Independiente. Este teatro, conjunción como ya he dicho de un cúmulo de esfuerzos, es más progresivo, más vital, menos asimilable, más renovador, más fusionador de arte-vida-política, que el que tradicionalmente puede ser analizado (y, por tanto, fijado y muerto). Ser un teatro cuyas propuestas exigían nuevos planteamientos en toda la estructura teatral de España, le ha costado muy caro. Los críticos amortajadores buscaban arte, pero ignoraban, como dijo Oldenburg que «el arte para que sea arte tiene que dejar de ser arte para ser vida» [192].

Efectivamente, este modelo de escritura dramática necesitaba unas nuevas estructuras teatrales que son las que intentaban impulsarse desde el movimiento de Teatro Independiente, así como desde los colectivos formados al amparo de las nuevas escuelas o laboratorios teatrales que luchaban por un nuevo modelo teatral como acto de creación plural y abierto. Algunos de estos autores empezaron a integrarse en grupos independientes o incluso desarrollaron su labor creadora dentro ya de una formación y pensando exclusivamente en las necesidades más inmediatas de esta. La escritura

dramática se concibió al mismo tiempo que se creaba la escenografía o se ensayaba un nuevo tipo de interpretación, pensado todo ello bajo una idea dramática desarrollada por el conjunto y al servicio de un público concreto ante el que se iba a representar la obra y con unos fines sociales ya marcados. El teatro era entendido como un acto de creación en el que se promovía la participación activa de todos sus miembros, entre ellos el autor del texto.

El nacimiento de nuevas fórmulas de creación teatral hizo que los nuevos autores adquiriesen un concepto más abierto y flexible del teatro. Luis Matilla, uno de los que se integraron dentro del sistema de creación teatral que proponía el teatro de grupos, descubrió, a partir de la propia práctica de estos, la posibilidad de nuevos modos de escritura dramática, surgidos de la necesidad de hacer un nuevo teatro, en los que el autor debía ocupar un puesto diferente. El movimiento de una de las piezas que formaban el sistema estructural del teatro, obligaba al reordenamiento de todas ellas:

El día en que de una tormentosa búsqueda de propuestas dramáticas surgió el diseño de un espacio escénico auténticamente sugeridor, de este, una improvisación de actores y como continuidad de ella un trabajo de dramaturgia, se estaba demostrando que la única alternativa no es un texto acabado, sino un caudal de posibilidades que pueden llegar a plantearse cuando un grupo de gentes lúcidas deciden poner en pie una realidad de cara a la sociedad en la que viven [Matilla, ag.-set. 1974, 26].

En la misma línea, García Pintado [set.-ag. 1974] optó igualmente por su integración dentro de los nuevos sistemas teatrales, en los que la relación establecida entre drama y teatro era diferente, ya no se trataba de una relación de subordinación, sino de interdependencia:

Por su parte, el autor que escribe consciente de que sus textos han de desembocar en un proceso que le es ajeno, por inabarcable, tenderá a convertir su escritura en un material utilizable y fácil al molde para el proceso de creación del espectáculo. Más aún llegará a plantearse la necesidad de intervenir en este proceso para

aprender de él más que para fiscalizarle; y en el mejor de los casos encontrará la fórmula de interdependencia que salve su trabajo del parto solitario y agónico, para meter mano en la generación de un acontecimiento plural y colectivo [25].

En el movimiento de Teatro Independiente, cuando algunos grupos no contaban con un miembro específico que crease los textos, eran sus mismos integrantes los que los escribían. Este fue el caso, por ejemplo, de algunos de los textos de Tábano:

En la confección de textos, y una vez decididos los temas a tratar, cada uno de nosotros aporta un texto desarrollado de acuerdo a las posibilidades personales, que pasa inmediatamente al equipo encargado de su ordenación. Una vez confeccionado un material unitario y coherente, se realiza una discusión a fondo y, tomando en cuenta todos los argumentos, se procede a la redacción de un texto más o menos definitivo que permita comenzar los ensayos, ya que a lo largo de ellos se continuará trabajando sobre él para conseguir una total adecuación entre propuestas literarias, montaje y análisis [Isasi Angulo, 1974, 419].

Otros grupos sí contaron con un autor propio que escribía para las necesidades de este, como Alberto Miralles, autor dramático y director de Cátaro. Jordi Teixidor fue un caso ilustrativo de elaboración de una dramaturgia popular a la que se subordinaba el resto de los elementos escénicos, dentro de los cuales, el texto, que él mismo escribía, era uno más, abierto a tantas recreaciones como fuesen necesarias. De estas reelaboraciones, nacidas de la misma práctica escénica en barrios y pueblos periféricos de Barcelona a lo largo de los años sesenta nacieron textos como *L'auca del senyor Llovet* y *El retaule del flautista*, mucho antes de que conocieran su lanzamiento a nivel nacional a comienzo de los años setenta. Frente a la función del autor dramático en el sistema teatral imperante, Teixidor [ag.-set. 1974] proponía un papel totalmente renovado del autor profesional dentro de los nuevos esquemas teatrales, en los que primaba el trabajo en equipo:

el nuevo autor no debe caer en la ingenuidad de atribuir algún valor, más allá del estrictamente personal, a la oportunidad que pueda brindarle el Teatro Comercial.

Su profesionalidad pasa, hoy en día, inexcusablemente por el teatro comercial, pero integrada orgánicamente en un grupo, en un equipo, y debe empezar a olvidar, si las tuviere, sus ilusiones e llegar a ser «padre de criaturas» teatral, debe empezar a plantearse su oficio serena y rigurosamente, a colaborar, a aportar lo que sabe o lo que pueda, tal vez sólo una historia, tal vez sólo un guión; debe aprender a sacarle todo el partido dramático a las nuevas propuestas de espacios escénicos... Creer lo contrario es no moverse del «viejo oficio» [45].

Tiempo del 98 fue otro ejemplo de texto en continua reelaboración desde su primera concepción por Juan Antonio de Castro para un grupo formado en Talavera de la Reina por el autor en 1966 hasta sus puestas en escena, dirigidas por profesionales de la dirección como Paco Heras, Antonio Malonda, José Manuel Garrido, Alberto Miralles... Curiosamente también recibió una nueva formulación para su publicación en Escelicer.

El Teatro Universitario de Murcia aportó una evolución muy significativa en este tipo de teatro. Comenzaron en 1967 haciendo montajes sobre textos de Lope de Rueda, Ramón de la Cruz, Valle-Inclán y algún autor contemporáneo como Pérez Casaux, manteniendo así una unidad dramática en torno al tema de la puesta en escena del esperpento, la farsa y el teatro menor del Siglo de Oro. Pero cerrado este ciclo en 1969 con *Caprichos del dolor y de la risa*, decidieron elaborar una dramaturgia propia, para la cual necesitaron un nuevo modelo de creación teatral que ya no se propusiese como la recreación de la puesta en escena a partir de un texto, sino que la escritura de este fuese un proceso paralelo a la creación de las situaciones, de la escenografía, de los figurines, etc., en función de una idea dramática previa. De este modo, montaron *El Fernando*, en 1972, pidiendo la colaboración de una larga nómina de autores contemporáneos que enviaron sus textos y sobre los cuales se realizó una selección. En 1973 comenzaron a trabajar sobre una concepción teatral similar, aunque bajo un nuevo planteamiento dramático, reduciendo las colaboraciones de los autores a dos, Jerónimo López Mozo y Luis Matilla, con el fin de poderlos integrar mejor en el proceso creador del montaje:

De lo que estamos hablando, en definitiva, es de un nuevo sentido de la colaboración total en el espectáculo teatral, sin poner énfasis especial en lo de nuevo ya que, al margen de otras consideraciones, lo es para nosotros, que llevábamos ya muchos años en la búsqueda de una forma dramática acorde con lo que pensamos del teatro. El sentido de la colaboración que ofrecemos, pues, conlleva otro nuevo enfoque crítico para nuestros espectáculos ya que es muy difícil, por ejemplo, separar puesta en escena de concepción literaria [Oliva, feb. 1974, 22].

Jaime Carballo, autor de *Las mariposas*, estrenada en 1974 por el grupo Pequeño Teatro de Valencia, de quien también formaba parte el autor, explicaba de manera similar el proceso de creación teatral y la nueva función del texto dramático como base de un trabajo de dramaturgia desvinculado ya del escritor. Sin embargo, difería del proceso de creación de *El Fernando*, *Parece cosas de brujas* o de *Castañuela 70*, en que en estos montajes, el proceso de creación de los diferentes elementos escénicos tenía lugar al mismo tiempo, y en el caso de Pequeño Teatro de Valencia, al igual que en muchos otros grupos independientes, el texto seguía suponiendo una base inicial sobre la que se trabajaba, aunque de forma totalmente nueva en relación a la concepción teatral más tradicional. En cualquier caso, el texto —y no una idea o propuesta dramática determinada por el grupo o el director— seguía constituyendo el elemento de partida:

Pienso que un grupo debe trabajar sobre un texto, no ilustrarlo simplemente. [...] Una vez leída y aceptada la obra, esta pasa a ser un material de trabajo totalmente desvinculado a mí. [...] Comenzada la labor de montaje, yo paso a ser un miembro más del P.T.V. Destripamos la obra, añadimos aquí y quitamos allá. [...] Yo puedo estar de acuerdo o no con lo que se va haciendo, pero mi desacuerdo plantea discusiones como miembro del grupo, nunca como dueño de la obra con derechos sobre ella. Un proceso de montaje es trabajo de grupo, no de autor [Carballo, set. 1974, 51].

Los montajes épicos de Ricard Salvat al frente de la EADAG sobre poemarios o textos dramáticos de Espriu, los espectáculos del Grup d'Estudis Teatral d'Horta

sobre textos bíblicos o fragmentos de las más diversas obras literarias fueron otros exponentes del nuevo lugar ocupado por la palabra dentro de un proceso de construcción escénica que exigía de sus artífices una actitud creadora total en el sentido de que ya no tenía el apoyo de las acotaciones, la lista de personajes o las referencias deíxis de los diálogos. El Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeo de Sants, bajo la batuta de Lluís Pasqual, no partió siquiera de una base literaria, sino que recurrió, para el montaje de *La Setmana Tràgica*, a un proceso de creación textual gradual, paralelo al que tuvo lugar en *El Fernando*. A medida que iba tomando forma el resto de los lenguajes escénicos, se modificaba el texto que debían decir los personajes. La publicación de este tipo de textos, escritos como apoyo y no como punto de partida de un espectáculo, solían ir precedidos de ciertas advertencias al lector en las que se le informaba del mero carácter funcional de este. Lluís Pasqual, haciendo una breve exposición del modo de creación teatral empleado, trataba de ofrecer al lector las claves para que llegase a entender el lugar que ocupó el texto en el montaje final:

Si tenim en compte el mètode de treball seguit en la creació de *La setmana tràgica*, separar un element —como pot ser el text— de la resta i ferne una explicació resulta bastant difícil i probablement inútil. Quan, com en aquest cas, tots els elements que formen part de l'expectacle són el resultat d'uns pressupòsits ètics i tots es formen en una constant interacció, no podem separar-los sense que la parcialitat resulti massa evident i minimitzadora [Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeo de Sants, 1975, 5].

Esta nueva concepción de la escritura dramática, que intentó integrarse dentro de los nuevos modelos de creación teatral, no dejó de encontrarse con las críticas de los autores que escribían dentro de modelos logocéntricos del teatro, que admitían una menor libertad de los directores sobre unos textos presentados como propuestas definitivas. Rodríguez Méndez, en un artículo aparecido en *El Noticiero Universal* en diciembre de 1968, arremetía contra estos nuevos tipos de construcción escénica en los que el texto dramático comenzaba a estar subordinado a la capacidad creadora del resto de los artífices, acusados de *extranjerizantes* desde corrientes dramáticas realistas y modelos teatrales tradicionales:

Claro es que a veces estos muchachos escogen textos españoles, Albert, por ejemplo, o Lope de Rueda, o autores como Martínez Mediero y Gil Novales; pero entonces sucede algo terrible. Que como en el fondo lo español no les va, porque «no les gusta», hacen unos montajes que yo llamo «a la checoslovaca», consistentes en diluir el texto en un expresionismo negro, complicado en forma de opereta turbia o ballet siniestro, lleno de las extravagancias aprendidas en el «Living» o en las ideas de Grotowski, que hace irreconocibles los textos [Miralles, 1977, 114].

Buero Vallejo, por su parte, también se hizo portavoz de una de las críticas más acertadas que se dirigieron contra los nuevos modelos de creación teatral. El sistema estructural de los elementos escénicos que proponían estos eran consecuencia, no solo de una necesidad de encontrar nuevos lenguajes escénicos, sino, al mismo tiempo, constituían la reacción ante un tipo de sociedad férreamente jerarquizada sobre el principio del poder. La mística que alimentó estos grupos, y cuyas huellas estuvieron muy presente en los comienzos del Teatro Independiente, no careció de ciertos extremismos de signo idealista y hasta utópico que implicaron en ocasiones más manifiestos e ideas que productos reales de calidad teatral. En este sentido, Buero Vallejo [ag.-set.-1974] presentaba este modelo de creación teatral como un movimiento coyuntural consecuencia de las corrientes sociales que cruzaban la sociedad:

O bien, incluso, se ensayará el salario igual y el anonimato de las personas que componen los grupos, confundidas bajo un nombre común. Se trata de una decisión abnegada: la de romper con un falso estilo de vida y de trabajo para adelantar otro más humano. Se trata de un respetable y admirable «extremismo», pero, a la postre, «infantil». De «hombres que, entre otras cosas»... hacen teatro; no de «el señor autor», «el señor director», o «la intocable obra maestra». Todo muy lógico, cuando suenan liberadoras campanadas de signo comunitario. [...] Muy lógico y plausible, sí. Pero revestido a menudo de radical infantilismo, como suele suceder en toda ruptura [31].

A comienzos de los años setenta, algunos autores de las últimas generaciones empezaron también a reaccionar contra esta corriente de dominación escénica por parte del director o el grupo sobre el autor del texto. Este reivindicaba un mayor peso en el proceso de creación teatral del que se ha visto desplazado y exigía igualmente un mayor respeto hacia su creación, no solo de un texto, sino también de una escenografía, figurines, movimientos, etc. implícitos en él. Domènech Font, a raíz de la cuidada adaptación realizada para el montaje de *Las tres hermanas*, traducido por Victoriano Imbert, adaptado por Pedro y Milagros Laín, y dirigido por José Luis Alonso en el María Guerrero en 1973, hacía un alegato en defensa del autor y a favor del respeto a su texto como crítica a la proliferación de adaptaciones excesivamente libres con un escaso cuidado de la calidad literaria:

en la última temporada se han venido acumulando, una tras otra, adaptaciones «libres» que han supuesto una sistemática adulteración de las obras originarias. Nada tengo que oponer a la libertad de los adaptadores, y está muy lejos de mi criterio aquello del «respeto a los clásicos», de que hablaban los críticos reaccionarios de hace veinte o treinta años. Pero ahora, en 1973, va siendo conveniente hablar un poco de la libertad... de los autores [Domènech, F. jul 1973, 66].

Así pues, durante estos años, tuvo lugar un movimiento de reacción ante la libertad creativa que habían conquistado directores, intérpretes y escenógrafos. De alguna manera, se volvía a la concepción de la escritura dramática que tenía la generación realista y que defendía Buero Vallejo, según la cual, en el texto dramático estaban cifrados los elementos fundamentales de la puesta en escena y no había motivo, pues, para que tuviesen que ser cambiados por otros nuevos ideados por el director o por el grupo teatral. Sin embargo, esta aparente vuelta a un modelo de escritura dramática que parecía haber perdido vigencia entre los sectores teatrales más renovadores se enmarcaba dentro de una nueva concepción del teatro, ya que será el mismo autor dramático quien, en la reivindicación de sus derechos de creador también escénico, saltaba a la escena para dirigir su propia obra y llevar él mismo a término el

propósito para el que fue creado el texto, con lo cual, la dialéctica entre la doble autoría, autor de texto - autor de montaje, quedaba resuelta en una misma persona.

El complejo proceso en el que había entrado la creación teatral y sus diferentes artifices comenzaron a plantear problemas en torno a los derechos de autor de un montaje. Ya a comienzos de los sesenta, con la irrupción de puestas en escena en las que se hacía patente la labor creadora de un director, que, sin embargo, no dejaba de utilizar un texto literario, empezaban a surgir conflictos entre autores, directores y grupos, como fue el caso de Alfonso Jiménez Romero y el Teatro Estudio Lebrijano por la autoría de *Oratorio*, conflicto que ha llegado hasta los años ochenta.

Uno de los exponentes paradigmáticos de esta nueva figura del autor dramático que reclamaba el derecho a dirigir su propia obra para, de este modo, poder finalizar con su tarea la creación teatral iniciada con la escritura del texto es el de Jesús Campos, quien llegó a prohibir la representación de una obra suya por el T.U. de Murcia en Sitges porque se le había negado la posibilidad de dirigirla él mismo. Campos [feb. 1975] reivindicaba la figura del hombre de teatro total, autor de la primera idea dramatúrgica, de su concreción intermedia a través de un texto y de su montaje final:

Voy a trabajar como siento necesidad de hacerlo, ser autor sin subdivisiones, aportar la propuesta de las palabras y de las imágenes como una sola cosa, esto es lo que pretendo, que tampoco es ninguna novedad, al fin y al cabo es lo que hicieron Aristófanes, Lope de Rueda, Shakespeare, Calderón, Molière, Bertolt Brecht, Arnold Wesker... y no les fue mal [38].

Asimismo, rechazando cualquier concepción del texto dramático que no lo entendiese como un estadio intermedio para su puesta en escena. La reivindicación del autor dramático como autor también del mismo montaje se basaba en la argumentación de que nadie mejor que el propio autor podía conocer su propia idea original y para qué tipo de montaje se había escrito el texto. La función del texto dramático quedaba reducida a un soporte inevitable sin más finalidad que el ir anotando lo que los personajes tenían que decir, como mero soporte nemotécnico, pero nunca para que permaneciese por escrito

con independencia de la puesta en escena para la que se escribió. No obstante, esta consideración del texto dramático no le ha impedido publicar muchas de sus obras. El mismo autor explicaba el reducido número de acotaciones de estas, a partir del hecho de que era él mismo quien pensaba dirigirlas. Aquí radicaba una de las diferencias fundamentales con el tipo de escritura más tradicional que utilizaron los autores de la generación realista y que, al no ser directores o, por lo menos, no reivindicar esta función, sí necesitaban insertar en sus textos acotaciones, tan minuciosas como fuera posible, con el fin de aclarar su idea de la puesta en escena:

No es que sea un autor abierto, que ya me gustaría, lo que pasa es que como están escritos para servir de arranque a los montajes que pretendo hacer, nunca pensé explicarme a mí mismo todas las relaciones que se producen paralelas al diálogo, porque de sobra las conozco, si anoté los diálogos fue porque no tengo memoria para tanto. Lo siento, pero será una dificultad más en la lectura [39].

Desde esta postura, Campos —compartiendo ciertos matices con la crítica de Buero [set.-ag. 1974] a la creación colectiva— rechazaba la propuesta teatral como resultado de la intervención de numerosos artífices, reclamando para el escritor de la obra dramática los mismos derechos que ostentaban pintores, escultores o literatos a la totalidad de su obra, y que también tuvieron los creadores teatrales de otras épocas. Desde este punto de vista, Campos [ag.-set. 1974] también atacaba toda la mística creada en torno al teatro como creación colectiva de un equipo de artistas que afrontaban la creación teatral sin jerarquizaciones que subordinasen su trabajo al de un autor:

Nos están jodiendo de plano con el divide y vencerás, y encima de cachondeo te largan lo del trabajo en equipo. [...] me parece a mí que sobra gente a manta. Propuesta y actuación, eso es un colectivo, lo demás son gaitas. [...] me ronda la idea de que teatro no es muchas cosas que se pegan, y aunque se preste a confusión la circunstancia de su proximidad con los distintos lenguajes de la creación, el lenguaje escénico es uno solo, por eso persigo desarrollarlo como algo unitario y no sumando literatura + música + recitado + pintura + danza, que

eso me da tufo a enciclopedia. [...] a los que defienden la idea de un autor subdividido yo les preguntaría, por qué no también subdividir al escultor, al compositor o al novelista? [18].

En este problemático panorama en torno al fenómeno de la escritura dramática frente al proceso de la creación teatral, surgió todavía una postura más que se presenta como una superación de la paralizadora dualidad establecida entre drama y teatro y que pretendía devolver a cada aspecto toda su potencialidad creadora, pero asumiendo que la obra dramática se expresa a través de signos lingüísticos y nunca dejará de ser literatura, en la medida en que esté escrita con letras, y el teatro consiste en la creación artística sobre un escenario y teniendo como base material el cuerpo del actor, las formas y colores de la escenografía, las luces, etc. En este aspecto, es reveladora la crítica que realizaba Miguel Bilbatúa [1973] ante la concepción del teatro como culminación de un proceso de escritura que comienza en el drama:

el dramaturgo español sigue considerando, al menos la mayoría de ellos —y sobre este punto hemos de volver posteriormente— la puesta en escena de la obra como la culminación del proceso de escritura de la misma, y no como transposición a otro lenguaje —a otro medio artístico— en el que el dramaturgo, en cuanto escritor, es simplemente, pese a toda su importancia un punto de arranque, un dato previo, de carácter instrumental [5].

Ante los modelos de creación teatral que establecían una relación diferente entre drama —o algún otro texto literario— y teatro, y en los que el autor dramático perdía su antigua posición hegemónica, surgió una nueva opción que no consistía en una mayor implicación de la escritura dramática dentro del proceso de construcción escénica, sino en una reivindicación consciente de la doble naturaleza del texto con el fin de otorgarle a este la autonomía y libertad creadora que parecía peligrar en la nueva situación de subalterno del teatro a la que había quedado relegado: «La pérdida del papel preponderante del dramaturgo no solo no rebaja la función artística de su trabajo, sino que, al liberarle de las necesidades instrumentales de la representación que anteriormente debía cumplir, recupera su autonomía en cuanto escritor» [8].

Esta aproximación al hecho de la escritura dramática es la que parece esconderse detrás de la obra de algunos autores que —significativamente— ocupan puestos de primera línea en la historia de la literatura dramática en España y, aún del teatro, y que, paradójicamente, la desconcertante libertad creadora con la que han afrontado el acto de la escritura ha hecho que, sobre todo en décadas pasadas, haya pesado sobre ellos el temido estigma de autores de teatro para ser leído. Este es el caso de Valle-Inclán o Salvador Espriu, quienes concibieron el texto dramático a partir de una total libertad creadora que le concedía a la obra literaria la autonomía que, por derecho, puede ostentar toda creación artística.

El caso de Espriu, cronológicamente a mitad de camino entre Valle-Inclán y los autores de los años sesenta y setenta, es especialmente llamativo por la claridad con la que presenta su obra como acto de creación literaria, sin que ello haya sido obstáculo para convertirle en uno de los autores más representativos del teatro catalán contemporáneo:

Yo creo efectivamente mucho en la palabra como vehículo de expresión; todo lo que es escenografía, que queda más allá de la palabra, tiene para mí muy poca importancia, quizá porque yo no soy un hombre de teatro. Hay dos momentos en mi obra dramática, el de la publicación y el de la representación; yo espero siempre que, llegado este momento, haya un director adecuado que solucione estos problemas y ponga lo que no está en mi obra o que redondee mis menguantes indicaciones [Isasi Angulo, 1974, 137].

A la pregunta acerca de la «traición» que supuestamente había podido suponer el montaje dirigido por Salvat titulado *Ronda de mort a Sinera* sobre textos suyos, el poeta catalán respondió aceptando la doble autoría de la obra: él, como autor literario y Salvat, como autor del montaje, de modo que ambos procesos de creación obtenían su autonomía como objetos artísticos. El mismo Espriu declaraba: «estimo que aquel espectáculo, estuviera o no de acuerdo con lo que se decía, es un espectáculo

absolutamente digno y tal vez diría el espectáculo más digno que yo haya visto en todo el teatro español» [145].

Dentro de esta concepción del drama, se situaron algunos autores de finales de los sesenta y principios de los setenta como Francisco Nieva, Miguel Romero Esteo, Luis Riaza o Domingo Miras, caracterizados por una radical libertad en el acto de la creación dramática y cuyas obras supusieron la reivindicación de nuevas concepciones del drama, el teatro y la relación que debía establecerse entre ambos. Estos autores asumieron la nueva situación del creador dramático, pero sin renunciar a sus derechos como creadores artísticos. Sus obras pusieron de manifiesto más que nunca la doble naturaleza de la obra dramática, como género literario y como material de trabajo o paso intermedio para la creación teatral. En tanto que obra literaria, reivindicaron toda la libertad y autonomía del objeto artístico; en tanto que base para la recreación escénica, presentaron sus textos como partituras, propuestas o, simplemente, sugerencias que debían encontrar su formulación también específica y autónoma a través de los lenguajes de que disponía la escena.

Nieva [jul.-ag. 1970] en un artículo cuyo título habla por sí mismo, «Defensa condicionada del teatro de autor», citaba a Peter Weiss como ejemplo de una adecuada concepción de la escritura dramática en el teatro contemporáneo, ya que este «no define terminantemente con su obra cuál ha de ser el espectáculo que de ella se puede extraer», sin que esto fuese en menoscabo de la calidad literaria de esta. Nieva cifraba la calidad de una obra dramática en la medida en que ofreciera más posibilidades para la creación escénica y, por tanto, supusiese un mayor número de espectáculos potenciales contenidos en el texto. La necesidad de esta nueva concepción dramática venía directamente expresada por el surgimiento de un nuevo teatro que hasta ahora, carente «de autores que provean material actual y original a ese profundo requerimiento», ha tenido que recurrir mayoritariamente al «material inerte de las obras clásicas».⁴⁰ El

⁴⁰ La certeza de esta afirmación sobre el valor de las obras clásicas como base para la renovación teatral queda puesta en tela de juicio por la misma evolución de la renovación escénica a lo largo del siglo XX, que ha recurrido constantemente al teatro clásico como base textual para la creación de novedosos lenguajes escénicos.

mismo Nieva contaba cómo fue a partir de su conocimiento de este nuevo teatro, el que llegase a asumir —a modo de proceso catártico— su nueva posición como creador dramático, ante un nuevo modelo de creación teatral que no le dejaba muchas opciones, pero que le liberaba de otras restricciones:

Este nuevo teatro no cuenta con su *literatura*. El escritor propiamente dicho ha quedado prácticamente detenido ante sus puertas. El Living, el Bread and Puppet, etc., no pueden abordar *textos dramáticos* sino solo *pre-textos* que han de servir a la obra concreta, la física realidad del espectáculo puesta en escena... Un refuerzo decisivo lo recibí del Living. Frente a este fenómeno ya tan evidente solo pensé que me quedaba algo pura y absolutamente personal que añadir. Tales resultados dramáticos presentaban un dilema que resolver: existía un género dramático evidente que convulsionaba el mundo del teatro, pero no existía una base teatral con suficiente entidad literaria, unos textos con íntinseco valor formal, pero destinados a ser desarrollados en aquel mismo sentido [Bilbatúa, 1973, 18-19].

El autor dramático, aparentemente expulsado del proceso de creación teatral, recobraba toda su libertad creativa. El nuevo texto dramático no dejaba de ser creado, no obstante, para servir como material eficaz para la recreación escénica, hasta tal punto de que muchos de estos escritores aludían de forma obsesiva al carácter teatral de su obra dramática. Francisco Nieva, tomando como modelos la ópera —por la que sintió atracción desde niño— o el No japonés, defendía una escritura dramática sintética, que contuviese las líneas maestras de la acción dramática, pero cuyo desarrollo era aportado a través de la creación escénica, por medio de los gestos, los movimientos, la música o los decorados:

Eso es, teatro abierto hasta el punto de que el actor y el director, si quieren, pueden tomar un aspecto sugerido en el texto y desarrollarlo a su capricho. Esto puede dar como resultado un teatro extremadamente variado y lleno de sugerencias con tal que se trate siempre del mismo juego [Nieva, feb. 1973a, 24].

El autor y dramaturgo manchego llegaba a darle un nombre a esta nueva concepción esencializada o sintética del drama: *re-ópera*, que, como género de una extrema libertad formal, reivindicaba un acto de libre creación escénica para su puesta en escena, con lo cual, la polémica rivalidad entre el autor del texto dramático y el autor del montaje en el teatro contemporáneo parecía resolverse a través de una concepción igualmente creadora y autónoma de ambos:

La reópera, como género, admite un desarrollo e interpretación dilatantes, con la intencionalidad que sus animadores le quieran dar cada vez que la elijan como soporte. Es un cañamazo dispuesto a admitir toda la complejidad adicional de un tapiz, y de ahí su calculado esquematismo que, aspirando a un respeto por la palabra, las frases y su ritmo, reclama la dilatación interpretativa más compleja como imprescindible condición para ser llevado a la escena. Toda frase o situación sugeridas exigen ser completadas por la puesta en escena y sus numerosos recursos expresivos: mímica, expresión corporal, clima visual y sonoro. El mismo lenguaje extremoso, patético y nada realista debe inducir a ese género de proyección. [Nieva, feb. 1973b, 26]

Desde este punto de vista, Nieva [ab. 1974], frente al autor que proponía su texto como algo rígido y acabado en sí mismo, cerrado a la recreación escénica, proponía el concepto de autor «teatrante», es decir, aquel que concebía la escritura dramática como un producto literario, pero repleto de sugerencias que debían ser desarrolladas de forma creativa en la escena. Junto al respeto de la obra dramática como producto literario, el autor de *Pelo de tormento*, que colaboró con grupos independientes como Ditirambo o Los Goliardos, proponía otro modelo de escritura que, no solo apuntaba un modo diferente de creación dramática, sino a un tipo diverso de moral:

No es que yo deje de creer en los «grandes textos». Si no creyera en la Literatura, con mayúscula, no hubiera soportado la humillante o, por lo menos, enfadosa prohibición de los míos propios y la desconfianza de las empresas comerciales y sus peritos consejeros. Pero creo que el teatro puede ser otra cosa, lo que ya fue una vez bajo las fluidas premisas de la «comedia italiana». [...] El escritor

«teatrante» propone ideas de teatro, no textos fijos. Para ello es preciso enfocar el oficio de escritor de otra manera. Es posible que bajo esa manera se anuncie también otro tipo de «moral de autor».

Aunque ya en 1974, quizá como respuesta a ciertas actitudes extremas por parte de los grupos y los directores, el mismo autor reclamase más respeto hacia el trabajo del creador dramático: «Yo lo que pienso es que el autor debe exigir que se sea fiel con su obra. Lo normal es que actores y director adapten excesivamente el texto a las circunstancias en que se mueven y lo modifiquen, dando lugar a que el autor presente una cosa y luego se represente una muy distinta ». [«El autor...», ag.-set. 1974, 50]

Desde sus inicios como escritor, Miguel Romero Esteo constituyó otro peregrino ejemplo de una nueva concepción de la escritura dramática radicalmente diferente de la predominante hasta el momento. A pesar de caracterizar sus textos por su extremada teatralidad, estos estaban escritos a partir de la más absoluta libertad creativa. Romero Esteo acusó la falta de teatralidad que, según su criterio, reinaba en los escenarios españoles y concibió la escritura dramática como «una delirante puesta en escena con todos sus pelos y señales» [Isasi Angulo, 1974, 394], siendo justamente este carácter delirante de su dramaturgia la que le da pie a un correspondiente delirante acto de creatividad literaria. De este modo, a la creatividad literaria y la libertad imaginativa de su obra debía pertenecerle un teatro igualmente imaginativo y libre. Drama y teatro llegaban a ser expresiones artísticamente diversas, en lo que una tiene de teatral y la otra de literaria, dentro de una misma dramaturgia. Pero para que el texto dramático sea eficaz como material de trabajo para la creación teatral, la calidad literaria, que había sido tan descuidada en la creación dramática de las últimas generaciones, pasaba a ser un objetivo prioritario. De ahí que, a pesar de considerar el texto dramático como un texto esencialmente imperfecto que no logra su perfección sino en la representación, este no deje de tener autonomía y especificidad artística propia como género literario, hasta el punto de que la teatralidad del drama solo es posible a través de su calidad como creación literaria: «A ciertos niveles, la teatralidad tan solo nos viene dada en función de la calidad literaria.» [Isasi Angulo, *Ibidem*, 408] Para llegar de forma consciente a esta

concepción de la escritura dramática era necesario comprender su doble naturaleza, en tanto que soporte de la creación escénica y en tanto que obra literaria autónoma.

con independencia de la puesta en escena, una obra de teatro en cuanto que texto es algo que ya en sí tiene vida propia, que debe tenerla porque responde a toda una serie de pulsaciones propias de toda creación artística. Primeramente y ante todo, un texto de teatro tiene que ser un texto artístico, llámesele literario o antiliterario. [...] En fin, que se han tomado en serio ese simplismo pseudoestructuralista de que, en cuanto que escrito, la obra de teatro no es más que simplemente «un texto». Con ello la han descargado de todo valor artístico y toda poética, y la han reducido a libreto manipulable, a libreto en el sentido más peyorativo de la palabra. [Romero Esteo, en Isasi Angulo, *Ibidem*, 396]

Algunos autores del ámbito catalán, incluso dentro de estilos dramáticos más tradicionales, como el realismo, aceptaron también la validez y autonomía del texto dramático como género literario, incluso en el caso en que no llegase a ser representado. En parte, esta diferencia con respecto a los autores realistas que se han desarrollado en contacto con el ambiente teatral de Madrid, puede ser debida a la situación tan diferente que vivía el teatro comercial en Barcelona, en profundo estado de crisis, de ahí las menores posibilidades de estrenar un texto para el gran público. Josep Maria Benet i Jornet admitía la autonomía literaria del texto dramático, dentro de un esquema teatral de interdependencia entre la literatura y el teatro diferente al que defendían la mayoría de los autores realistas del centro de la península.

Hay muchas posibilidades de partida para un espectáculo: un montaje de canciones o poemas, el desarrollo de una idea colectiva, unas improvisaciones, o un texto preexistente o encargado. Y este texto es literatura, quiérase o no. Es mi caso, estoy muy orgulloso de poder decir que yo hago, principalmente, literatura. Hay un género literario que es el teatro, y este subsiste independientemente de que sea viable escénicamente o no. [«El autor...», ag.-set. 1974, 56]

Joaquim Vilà, aglutinador del grupo teatral El Corn, en Cornellà, y autor teatral, aceptaba igualmente el carácter literario del texto dramático: «Desde luego, si me veo obligado a escoger, lo haré por la literatura, aunque mirando hacia atrás no sea lo que haya hecho». [*Ibidem*, 57] Esta dignificación del teatro como género literario sería rara encontrarla en autores realistas del centro de la península.

La rapidez con la que han evolucionado las formas escénicas y los modelos teatrales a lo largo de los años sesenta, superando en muchos casos la propia actividad de los autores dramáticos, ha hecho evolucionar la concepción de escritura teatral. Los autores se han visto obligados a aceptar una diversidad de aproximaciones a la escritura dramática dependiendo del modelo teatral para el que escribiesen, según se tratase de un teatro de director, teatro de grupo, creación colectiva o, simplemente, dentro de la concepción teatral predominante. En el panorama contemporáneo, los diferentes tipos de teatro no se han sucedido de manera exclusivista, sino que se han ido agrupando y han llegado a configurar un complejo entramado de diferentes sistemas teatrales que conviven en continua tensión, influenciándose unos en otros, lejos de departamentos estancos. «Las diferentes experiencias vividas nos han dado efectivamente un particular enfoque del trabajo teatral. En este punto en absoluto se plantea una tabla de valores, sino la simple contemplación de las diferentes formas de abordar una labor práctica.» [Matilla, ag.-set. 1974, 28]

Estas «diferentes formas» de abordar el fenómeno teatral fueron el origen, en los años sesenta, de una serie de discursos y argumentos —expuestos a lo largo de este capítulo— a favor de unas u otras opciones que todavía hoy siguen siendo vigentes, quizá por el rechazo a aceptar el teatro como un concepto más teórico que práctico que se concretiza en una variedad de prácticas teatrales que corresponden a modelos o sistemas estructurales diversos, y no como un fenómeno único y exclusivo al que le correspondiese, «en propiedad», una única forma de realización.

II.3. LA INTERPRETACIÓN Y LA FIGURA DEL ACTOR

El actor es otro de los elementos que fue reordenado bajo los nuevos modelos teatrales, hasta llegar a constituirse en piedra angular suficiente y necesaria para la

creación escénica. Las corrientes de rechazo a un texto fijo y previo a la puesta en escena en favor de una mayor creatividad durante el proceso de montaje devolvían progresivamente al actor la libertad creativa hasta convertirle también en autor del texto teatral.⁴¹ Dentro de los nuevos procesos de creación teatral, la figura del actor se revalorizó como principio de creación y no como instrumento exclusivo al servicio de un texto dramático o de un director de escena. Paralelamente a la progresiva reconsideración de los diferentes signos escénicos en torno a su naturaleza de objetos artísticos expresados a través de su presencia escénica, también el cuerpo del actor pasó a ser entendido como un objeto artístico válido en sí mismo y no únicamente como medio transmisor de un texto literario.

La revolución en la concepción del actor, dependiente de una revolución más amplia que englobaba toda la concepción del teatro, remonta sus orígenes en los renovadores escénicos de principios de siglo. Domènech [1966, 112], en sus crónicas teatrales recogidas en 1966, citaba un texto del director alemán Marx Reinhardt como un claro precedente de la centralización del actor, a partir de una nueva concepción creadora de la interpretación teatral, dentro de la creación escénica contemporánea: «Cuando se habla del teatro hay que ceder el lugar principal al actor. Al decirlo, tengo presente no solo al actor como profesional, sino que pienso en primer lugar en un actor poeta, creador». No obstante, ya en 1905, Gordon Craig [1914] presentaba al actor como el elemento artístico principal al cual debían subordinarse luces, decorado o música. Reivindicó la interpretación como un acto de creatividad artística y criticó la concepción instrumental del trabajo del actor frente a una concepción poética:

He never dreams of his art as being an art such for instance as music. He tries to reproduce Nature; he seldom thinks to invent with the aid of Nature, and he never dreams of *creating*. As I have said, the best he can do when he wants to catch and convey the poetry of a kiss, the heat of a fight, or the calm of death, is to copy slavishly, photographically —he kisses— he fights— he lies back and

⁴¹ Entiéndase «texto teatral» —de acuerdo con la definición de Barba— no únicamente como el texto literario en el que se basa una obra, sino el entremado de gestos, movimientos, luces, sonidos, escenografía, palabras que conforman el complejo fenómeno teatral en su progresión temporal.

mimics death— and, when you think of it, is not all dreadfully stupid? Is it not a poor art and a poor cleverness, which cannot convey the spirit and essence of an idea to an audience, but can only show an artless copy, a facsimile of the thing itself? This is to be an imitator, not an artist [63].

Sin embargo, dentro de la concepción teatral que defendía el escenógrafo y director británico, el actor seguía siendo un medio de expresión en manos de un director, aunque ahora estuviese revalorizado en tanto que materia artística. Fue Konstantin Sergejewitsch Stanislavski el que imprimió un giro copernicano al arte de la interpretación, consagrando la mayor parte de su actividad como director de escena al desarrollo de un sistema de interpretación que devolviese al actor las llaves de su proceso creativo, y en el que el director, cada vez más, se presentase como un guía que dirigía este proceso del que ya era dueño el actor. Fue considerado por Jean Vilar [1993, 5] como el único método de trabajo cotidiano del actor que, desde su creación, sigue siendo eficaz.

Stanislavski rechazó la interpretación como imitación de la realidad exterior del personaje que el actor debe representar y persiguió un modelo interiorizado de interpretación según el cual el intérprete no debía olvidarse de sí mismo y de su personalidad para tratar de imitar otra personalidad, sino que debía integrar dentro de su yo y su personalidad el personaje en el que estaba trabajando. No se trataba de que un actor intentase imitar los celos de Otelo en escena.⁴² sino de buscar dentro de su personalidad y de sus experiencias, rasgos o situaciones que pudiesen producir una reacción paralela a la que los celos produjeron en el personaje shakesperiano. No obstante, la construcción del personaje debía realizarse de manera consciente, es decir, era necesario que el actor alcanzase a liberar el subconsciente, pero de modo consciente, de tal manera que, una vez alcanzada la interpretación deseada del personaje, esta pudiese ser representada, con la misma autenticidad, tantas veces como fuese necesario:

⁴² La interpretación de *Otelo* es el ejemplo escogido por Stanislavski para iniciar su obra teórica *La formación del actor*.

On ne peut pas constamment créer avec l'aide du subconscient ou de l'inspiration. Il n'existe pas de pareil génie. C'est pourquoi vous devez apprendre avant tout à créer consciemment et avec beaucoup de justesse, car c'est le meilleur moyen d'ouvrir la voie à l'épanouissement du subconscient, et par là à l'inspiration [Stanislavski, 1993, 21].

La búsqueda del modelo ya no se encontraba en la realidad exterior, sino que había que perseguir una realidad interior que provocase una conducta paralela o equivalente. El arte de la interpretación entró en un proceso de autenticación, de búsqueda de reacciones no imitadas, sino provocadas dentro del mismo actor, de rechazo de todo lo que significase falsedad en pro de reacciones verdaderas, de negación del concepto de *re-presentación* de otro personaje y evolución hacia el concepto de presentación del actor mismo a través de un personaje. La figura del actor quedaba revalorizada a partir del momento en que este dejaba de ser un instrumento para representar un personaje, que se convertía en excusa para la presentación del mismo actor. Sin que la representación de la obra dejase de ser el punto de partida y objetivo final del trabajo de interpretación, el foco de atención se iba desplazando progresivamente desde el personaje de ficción hasta la realidad del actor.

Lorsque vous prenez tous ces processus internes, et que vous les adaptez à la vie spirituelle et physique du personnage que vous incarnez, alors vous vivez votre rôle. C'est ce qui compte le plus dans votre travail de création. Lorsque l'acteur vit son personnage, non seulement il ouvre la voie à l'inspiration, mais il parvient ainsi à réaliser l'un de ses principaux objectifs. Il en s'agit pas d'exprimer uniquement la vie extérieure du personnage. Il faut encore y adapter ses propres qualités humaines, y verser toute son âme. Le but fondamental de notre art est de créer la vie profonde d'un esprit humain et de l'exprimer sous une forme artistique.

C'est pourquoi nous commençons toujours par l'aspect intérieur du rôle, et cherchons à créer sa vie spirituelle en nous servant de ce procédé interne qui consiste à vivre le rôle. Et vous devez le vivre en éprouvant réellement les sentiments qui s'y rapportent chaque fois que vous le recréez [21-22].

Desde este punto de partida, el trabajo del actor fue evolucionando progresivamente, en las dramaturgias más renovadoras, hacia una concepción de la interpretación como presentación de sí mismo, antes que como *re-presentación* de un personaje. La expresión, cada vez más interna y profundizada, del propio ser del actor se convirtió en el punto de llegada de un largo proceso de evolución del concepto de interpretación a lo largo del siglo XX, que sentó sus bases con el sistema Stanislavski y que fue evolucionando con las aportaciones de nuevos teóricos y directores de teatro como Meyerhold y Vakhtangov —dos de sus más aventajados discípulos que desarrollaron estéticas teatrales diferentes—.

Frente a las rígidas oposiciones que han sido establecidas por la crítica teatral durante la segunda mitad del siglo XX, especialmente a lo largo de los años sesenta, entre el sistema stanislavskiano y la interpretación brechtiana, la mayor parte de los creadores y estudiosos del teatro han coincidido en señalar una única línea evolutiva del arte de la representación, que se inició con el director ruso y continuó en los numerosos creadores que han seguido desarrollando e investigando las posibilidades del actor, aunque, en cada momento, los fines estéticos perseguidos fuesen diferentes. Barba [1995] lo explica de la siguiente manera: «The effect of truth sought by Stanislavski., the theatricality sought by Meyerhold, and the alienation effect sought by Brecht, indicate opposite objectives on the level of results, but they are not divergent criteria in the process» [116]. Ricard Salvat [1981], en su *Historia del teatro moderno*, defiende la complementariedad entre los métodos interpretativos desarrollados por Stanislavski y Brecht, y cita a uno de los más cercanos colaboradores del director ruso, Nemirovich Danchenko, quien ya en 1936 declaró que las vivencias del actor no están identificadas con las del personaje que interpreta. Los sucesores de Brecht al frente del Berliner Ensemble, Joachim Tenschert y Mamfred Wekwerth, también han señalado los puntos del sistema brechtiano que se deducen directamente del trabajo desarrollado por Stanislavski, como el sentido poético, la responsabilidad social del actor, la actuación de conjunto o el arte como constante evolución en búsqueda de la verdad, entre otros.

La interpretación —como, en términos más generales, la puesta en escena— dejó de considerarse como un producto estético ya acabado para concebirse como un proceso de descubrimiento de una realidad que el actor esconde dentro de sí mismo. Stanislavski fue el primero en presentar la interpretación del actor como un proceso de investigación que partía del cuerpo y la personalidad del propio actor. Esto solo fue posible en la medida en que se extendía la concepción compleja del individuo como un ser que oculta parte de su realidad. El descubrimiento del subconsciente, el desarrollo de la teoría sicoanalítica de Freud y los arquetipos colectivos de Jung son hechos fundamentales para entender la nueva concepción de la interpretación como proceso de investigación del individuo-actor que trata de desentrañar y expresar su identidad individual y colectiva.

En los años sesenta, directores y hombres de teatro recuperaron las bases interpretativas del sistema Stanislavski para desarrollarlo en mayor o menor medida, enfatizando tales o cuales aspectos, según los intereses del director. Este había logrado gran celebridad a través de la formulación que de él hizo Lee Strasberg en lo que se conoció como el *Método* y que aplicó en el Actor's Studio de New York formando a artistas de reconocido prestigio como Marilyn Monroe o Marlon Brando. Durante los años cincuenta se extendió por el resto del mundo occidental, impulsado por los excelentes resultados que Hollywood había obtenido. El *Método* consistía en una aplicación muy específica de los muchos desarrollos a que podía dar lugar el sistema stanislavskiano. Se trataba de su aplicación puesta al servicio del desarrollo de la personalidad de los actores con el fin de afianzar su carácter, progresar en la desinhibición y mejorar sus resultados delante de la cámara. La propagación del método de Strasberg llevó a la rápida creencia de que el sistema Stanislavski se agotaba en el realismo psicológico que había desarrollado el *Actor's Studio*.

A diferencia de lo que fue creencia generalizada durante los años sesenta, el sistema Stanislavski no representa tanto un estilo de interpretación, como un proceso de creación de personajes que podía ser puesto al servicio de una variedad de estilos y dramaturgias. Los principales creadores de los sesenta no recurrieron a Stanislavski por su labor como director de escena dentro de una dramaturgia naturalista, sino que acudieron a la eficaz sistematización que se proponía en su obra teórica sobre el proceso

de formación de actores como punto de partida para posteriores desarrollos de las múltiples posibilidades que ofrecía este *Sistema*, que el mismo Stanislavski no dejó de desarrollar durante su vida.

Jerzy Grotowski o Eugenio Barba —creadores escénicos que han revolucionado el arte teatral a finales de los años sesenta llevando las investigaciones con el actor a sus últimas consecuencias— no han dejado de declarar la deuda que contrajeron con los estudios desarrollados por Stanislavski acerca de la formación de actores, especialmente en lo que este aporta como primer acercamiento sistemático y científico a la formación del actor. Grotowski, en su evolución hacia una interpretación iniciática que sea reveladora de una realidad oculta, señala a Stanislavski —tal y como cuenta su discípulo Eugenio Barba— como el primer maestro dentro de este tipo de interpretación: «he recognize in theatrical knowledge, particularly in Stanislavski, one of the means of access to this Tradition» [Barba, 1995, 107]. La discusión en torno al Sistema Stanislavski de formación de actores en los años sesenta no radicaba sobre su realismo o naturalismo, sino que se trataba de una nueva concepción de la interpretación como proceso de búsqueda de la verdad humana, única capaz de transmitir algo auténtico al auditorio. La recuperación de los principios del sistema stanislavskiano en los años sesenta para llevarlo hasta sus últimas consecuencias debe ser entendido dentro de la corriente teatral que surgió como rechazo de la frivolidad, la falsedad y el exceso de retoricismo que reinaba en los teatros comerciales de estos años. Como reacción ante este tipo de teatro, aparecieron nuevas concepciones de la interpretación del actor como un acto de creación artístico y ético que confería a la figura del actor una revalorización artística y social.

El aniversario de Chéjov en 1960 tuvo hondas repercusiones en los más importantes teatros europeos. Poner en escena al autor ruso implicaba volver los ojos a las aportaciones teóricas del director que con tanta fortuna supo llevarle a escena, Stanislavski. José Luis Alonso abrió su primera temporada en el María Guerrero, 1960-61, con *El jardín de los cerezos*, y no dejó de expresar la admiración y la influencia que el Teatro del Arte, fundado por Stanislavski en 1898, había ejercido sobre él.⁴³ Sin

⁴³ «A lo largo de mi carrera de “espectador” tres espectáculos me han dejado profunda huella, memoria imborrable: En Grecia, el año pasado, *Las Bacantes*, de Eurípides, en Epidauro, la sala y el teatro más

embargo, el mismo Alonso no trataba de hacer una transposición del estilo escénico de Stanislavski —que, por otro lado, hubiese resultado terriblemente chocante—, sino que convirtió el naturalismo más o menos evolucionado de principios de siglo hacia una interpretación impresionista en busca de un realismo poético más acorde con la sensibilidad actual. Al igual que Alonso, muchos otros directores recuperaron la obra de Chéjov/Staniavski durante los años sesenta con el fin de tomarla como base para nuevas investigaciones sobre la formación de actores y nuevos lenguajes interpretativos. Ya en marzo de 1961, *P. A.*, en el número 21, publicaba tres artículos tomados de *Théâtre Populaire*, 32 (1958), sobre sesiones del Actor's Studio en torno a la interpretación de *Hedda Gabler*, dirigidos por Lee Strasberg, y con Elia Kazan como animador.

El modelo interpretativo que imperaba en España a comienzos de los sesenta era un realismo sicologista al estilo del modelo exportado a través de la pantalla por la escuela americana, y en el que la imitación de la realidad inmediata y externa era el fin principal. El hecho de que a España no hubiesen llegado directamente las teorías de Stanislavski o las corrientes interpretativas americanas no impedía que no se estuviesen desarrollando modos interpretativos paralelos, resultado de la evolución común seguida por la sociedad occidental más que de la influencia directa de uno u otro director de teatro. De esta suerte, William Layton [mar. 1972] constataba a su llegada a España a finales de los años cincuenta la casi total ausencia de renovación teatral: «Lo que no quiere decir, y ese sería el ya citado caso de Mary Carrillo, que no hubiera gente que no estuviera usando los principios stanislavskianos, aunque fuera por su genio y sin haberlo estudiado nunca» [16]. Según este tipo de interpretación, la creatividad del actor se reducía a la imitación de la realidad, concebida esta como su imagen exterior y aparente. La interpretación se convertía en un proceso que consistía en la apropiación por parte del actor de los rasgos tópicos y superficiales de la realidad, de modo que fuese fácilmente reconocible por el público. Por tanto, el proceso de representación del personaje tenía una dirección desde fuera hacia dentro, desde la realidad exterior del personaje que va a ser representado hasta el actor que debía imitarle. A comienzos de los años sesenta,

antiguos del mundo. El Berliner Ensemble (Brecht) y el Teatro de Arte de Moscú » Alonso [oct. 1963, 5].

Fernando Fernán Gómez [mar.-ab. 1960] criticaba la falta de imaginación en los modos de interpretación españoles, su carencia de creatividad, obligados a la imitación superficial de la realidad inmediata:

Parecía, tradicionalmente, que cuanto más se acercase el actor a ese modelo de la realidad inmediata, más cerca estaría de la perfección. [...]. Un hábito adquirido en la infancia, y la insistencia en ello de la prensa especializada y de la gran prensa, hacen que para un aficionado la interpretación modélica sea la de los actores americanos. Nada más alejado de la fantasía que el estilo de interpretación americano [4].

El cine americano se había convertido en el modelo de interpretación ideal y este, a su vez, fue injustamente confundido con el sistema Stanislavski. La interpretación en España había evolucionado hacia la uniformidad, y el predominio de un tipo de teatro de corte costumbrista y la desaparición de las compañías de repertorio fueron unificando los diferentes estilos de interpretación en uno mismo.

Los primeros signos claros de renovación en la concepción de la interpretación teatral en España vinieron ligados —aparte de la labor de formación de actores que Alonso comenzaba a desarrollar en el María Guerrero desde 1960— a la creación de las escuelas privadas de teatro a principios de los sesenta, en donde asignaturas como Improvisación, Ballet-Jazz, Sicología, Gimnasia... pasaron a ser parte del programa regular. En 1960 se creaba la *Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual* y el Teatro Estudio de Madrid y, a partir de 1965, el proceso de formación de escuelas de teatro se aceleró. Muchas de ellas crecieron al amparo de grupos teatrales, como Bululú, el Corral de Comedias o el Teatro de Cámara de Zaragoza. En 1968 se creó el Centro Dramático 1 de Madrid y un año más tarde el *Centre d'Estudis d'Expressió* en Barcelona. Paralelamente, desde finales de los años sesenta, se produjo un significativo intento de reforma de los programas y metodologías de estudio de las escuelas oficiales de teatro: la Real Escuela Superior de Arte Dramático, en Madrid, y, sobre todo, en el Institut del Teatre, en Barcelona. Este renovado interés por la formación del actor fue paralelo a lo que estaba ocurriendo en el resto de Europa y Estados Unidos. En 1963 tuvo lugar en

Bruselas la primera asamblea internacional sobre expresión corporal, en 1964 la segunda, en Bucarest, sobre la improvisación; la tercera sería Essen, en 1965.

El arte del actor cobraba un renovado interés en los ámbitos teatrales del mundo occidental y pasaba a ocupar el primer plano entre las preocupaciones de los renovadores escénicos. El actor se convertía en el centro de la creación escénica. El proceso de renovación teatral que venía unido a la proliferación de escuelas de teatro no estuvo restringido exclusivamente a la figura del actor, sino que engloba todos los elementos escénicos; sin embargo, después de la consolidación de la figura del director creador, tomó el actor y el arte de la interpretación el relevo como motor principal de la renovación teatral de los años sesenta. La superioridad numérica del gremio de los actores y su calidad de elemento mínimo e imprescindible en el teatro hizo que la renovación escénica en torno a la formación de actores desempeñase un papel primordial durante estos años.

Como antecedente del movimiento de renovación en la concepción del proceso de creación del personaje en el teatro español, cabe destacar la Agrupación de Teatro Experimental que formaban Miquel Porter, Elena Estellés, Feliú Formosa, Narciso Ribas, Asunción Fors y Ricard Salvat. Aunque fue fundada en 1953, es a partir de 1956 cuando se concretó en los primeros resultados reveladores: Teatre Viu, a partir de una idea de Porter. El objetivo era la superación de la paradoja del comediante que enfrentaba la situación interna del actor con la realidad externa del personaje que debía ser interpretado: «Dicho en otras palabras, que haga aquello que no hemos visto hasta ahora en el teatro: plantear al actor una situación vital y que sea él y no un autor de laboratorio el que le comunique vida, gesto y palabra...» [Salvat, set. 1963, 9]. Este objetivo coincidía con el procedimiento de identificación basado en la memoria emocional que preconizaba Stanislavski en su sistema:

No existe ningún acto ni ninguna situación que no puedan ustedes justificar sirviéndose de sus propios recuerdos afectivos y sensoriales. El actor que concibe así cada uno de sus gestos pisa terreno firme. Para vivir su papel suscitará sentimientos, impulsos, reacciones análogas a las que le propone el papel, pero

que le pertenezcan por derecho propio, que sean el resultado de su propia vida. Porque la ley del actor dice: «Cualquiera que sea el papel que interprete, debe actuar en su propio nombre, con sus propios riesgos y peligros» [Stanislavski, oct. 1963].

Al mismo tiempo, se concebía la interpretación como un acto de creación artístico cuyo autor era el actor, «tomar una situación cualquiera y hacer arte. Quisiéramos hacer en el teatro lo que se acepta como válido en las Artes plásticas» [Salvat, set. 1963, 9]. Para la revalorización total del arte del actor, se prescindió de cualquier otro elemento escénico que pudiese restar creatividad al intérprete. Todo en escena debía ser resultado de un acto de creación total por parte del actor, nada preexiste a su acto de creación, a veces ni siquiera un texto, y nada queda después de ella. Esta corriente teatral que valora y coloca al actor en el centro del proceso de creación es la que dio lugar a las denominaciones de teatro desnudo, teatro pobre, teatro esencial, teatro de lo invisible... que los principales creadores de los años sesenta extendieron por los ámbitos de renovación teatral de Occidente. José María Valverde calificó la labor de *Teatre Viu* como uno de los experimentos escénicos más interesantes y lo explicaba de la siguiente manera en una crítica aparecida en 1956:

Cada uno se estaba representando a sí propio, trasladado a una situación y tal vez a una ideología ficticia, pero sin renunciar del todo a su propio lenguaje y gestos. No se podía decir plenamente que hubiera personajes, y se negaba explícitamente que hubiera obra, desde el momento en que se daba solo el punto de partida, dejando total libertad para el ulterior desarrollo de la acción —o de la discusión—. En efecto: ya la presentación advertía que el «Teatro vivo» solo pretendía lograr objetos de arte en la media incipiente en que lo fueron los objetos *trouvés* del surrealismo, es decir, cosas normales, de uso diario, que, por ser arrancadas a su inserción habitual en nuestro vivir, y ser presentadas en un marco, en una perspectiva o en una compañía sorprendentes, asumen calidades de objeto de arte [Salvat, set. 1963, 10].⁴⁴

⁴⁴ Crítica publicada en *Revista*, 203 (7.03.56).

Estos fueron los inicios de la revalorización del actor, no como transmisor de un texto o como medio de comunicación de un mensaje, sino en tanto que presencia física sobre el escenario. El cuerpo del actor se convirtió en materia artística en sí mismo, su mera presencia creaba y era parte de una escenografía, como un signo escénico más, junto a las luces, el decorado o la música, que al ser colocado sobre un escenario recibe inmediatamente un nuevo significado que lo convierte automáticamente en un objeto artístico. En 1958, en una representación en la *Agrupació Dramàtic de Barcelona*, se aludía en el programa de mano a la libertad del actor para actuar y transformarse, y a su derecho a la improvisación. Salvat [set. 1963] resumía en tres las partes fundamentales del *Teatre Viu*: a) teatro «a soggetto», recuperando la tradición latina de la *Commedia dell'Arte* para la recreación de una tipología del siglo XX, b) compromiso ético y social que enriquece al actor para su más amplia comprensión de la realidad que le rodea, c) revalorización del mimo corporal como expresión artística superior.

Tras numerosas actuaciones ante todo tipo de públicos y escenarios, ofrecieron su primera salida comercial en el Teatro Candilejas, el 4 de marzo de 1959. Un año más tarde, la evolución de algunos de los miembros de *Teatre Viu*, con Ricard Salvat y Maria Aurèlia Capmany a la cabeza, evolucionaban hacia otra concepción del teatro en la que el texto literario pasaba a ser un punto de partida esencial, no tanto como armazón previo a la creación teatral, sino paralelo al proceso de creación teatral. El Fomento de las Artes Decorativas acogía en la Cúpula del Coliseum a la *Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual*, donde la formación del actor seguía ocupando un lugar importante, pero dentro de una nueva jerarquización de los elementos escénicos en la que la idea de montaje y la concepción escenográfica adquirirían mayor importancia. La interpretación en la EADAG variaba según las necesidades de la obra, pero, en general, se evolucionó hacia una interpretación más disciplinada, mucho más dirigida, que perdía espontaneidad y libertad en favor de un concepto unitario del montaje teatral y una concepción contenida y distanciada de la interpretación, que recogía la herencia del sistema Stanislavski, pero a través del teatro épico de Piscator y Brecht.

En 1960, William Layton comenzaba con la aplicación de manera práctica del sistema Stanislavski en España a través de su actividad en la escuela Teatro Estudio de Madrid. Conoció el desarrollo del método de Lee Strasberg a través del Actor's Studio, aunque señalara como su maestro a Meisner, que también estudió con Strasberg en el *Group Theater* de Nueva York. Se distanció del método de Strasberg para evolucionar hacia una concepción más amplia del sistema stanislavskiano como instrumento de formación de actores válido para diversas dramaturgias. Esta concepción abierta y flexible del sistema era deudora de las lecciones de Meisner, quien, a diferencia de Strasberg, «no marca a los actores; él libera la individualidad de cualquier actor y cualquier actor que sale de sus clases es distinto» [«TEI...» mar. 1972, 113]. Muchos años más tarde, Layton [1989] seguiría definiendo su sistema de formación de actores del mismo modo.

nuestra técnica es para el actor un instrumento precioso para librarle de las inhibiciones y hábitos destructivos que bloqueen o puedan bloquear la libre salida de su talento, y ayudarle a dar vida, y un comportamiento «orgánico» a un personaje [12].

Concebía el *Sistema* como un acercamiento a la interpretación a través de la técnica de la improvisación, que se convertía en un pilar básico dentro de la nueva aproximación creativa al arte del actor: «La técnica de la improvisación... es la capacidad de vivir real y sinceramente situaciones imaginarias [...] Captar lo que sucede a mi alrededor y actuar conforme a esas provocaciones» [15]. El «yo», la ética y la verdad vital de cada actor pasaban a ser el punto de partida para la creación del personaje. El proceso de entrenamiento e investigación del propio actor sobre su verdad personal y la aplicación de esta al personaje sobre el que se trabajaba llegaba a ser más importante que el resultado final que se alcanzase. Al igual que en *Teatre Viu*, el concepto de compromiso ético y la ideología propia de cada actor se convertía en algo estrechamente ligado con el acto de la interpretación, ya que una interpretación auténtica tenía como fin último la presentación, no ya la *re-presentación*, del propio actor y su verdad:

El objetivo de esta técnica es la formación de actores que cuando se suban a un escenario se comporten orgánicamente, es decir, que escuchen de verdad, miren de verdad, hablen de verdad y reaccionen de verdad ante unas circunstancias dadas y una situación que, naturalmente, no son verdad, son imaginarias. Y ello para poder dar al público la sensación de que lo que está pasando pasa aquí y ahora, y por primera vez (podemos añadir que por primera y única vez) [17].

El punto de partida seguía siendo la memoria afectiva del actor, de ahí la importancia de trabajar sobre las experiencias, las sensaciones y emociones del actor, que iban a constituir la base de sus interpretaciones. La segunda etapa consistía en la traslación del personaje a la vida del actor, a su mundo interior, no al revés; de este modo el actor no tenía que renunciar a sí mismo para interpretar un papel, sino que, al contrario, debía reafirmar su personalidad y su verdad en cada actuación. No se trataba de descubrir como reaccionaría un actor en la situación de un personaje, sino cuáles serían las condiciones necesarias para que el actor debiese comportarse de manera equivalente a ese personaje, descubrir las motivaciones que llevarían al actor a unas reacciones paralelas a las del personaje. Solo en la tercera etapa se introducía totalmente el personaje, primero con un texto inventado y finalmente con el texto del autor. De esta manera, el texto ya no funcionaba como una estructura inmóvil y fija a la que la puesta en escena y la interpretación debían ajustarse, sino que el punto de partida de la creación del personaje era el actor mismo y el texto suponía únicamente el elemento final que se añadía a la interpretación. No se trataba —dentro de esta concepción de teatro— de un elemento subordinador, sino de un elemento que se integraba dentro de un proceso de creación, aunque estuviese inspirado en aquel. El texto se concebía como la punta de un iceberg, la investigación y el descubrimiento de toda su masa constituía el estudio del personaje y su integración en la vida del propio actor. Igualmente, la escenografía debía subordinarse a la interpretación del actor; solo el actor, con su actuación, podía hacer verdadera y por tanto comunicativa la escenografía:

El texto es el trabajo del autor, el subtexto, el del actor y las intenciones del director. Los trabajos del actor y el director no están limitados por el texto sino inspirados en él. Tu trabajo será hacer vivir esas palabras, hacerlas obvias es fácil,

lo creativo es darles su auténtico significado dentro de una situación dramática [153-154].

Este era el esquema básico de un proceso de formación del personaje, aunque quedaba abierto a muy diversas realizaciones, dependiendo de lo lejos que se llegase con las improvisaciones o del grado en que estas pudiesen estar limitadas por el texto previo. El método no imponía un estilo interpretativo, sino solo los pasos de un método de interpretación que estaba abierto a múltiples aplicaciones.

No obstante, y con independencia de la dramaturgia en la que se sitúe el montaje, existía un elemento final que condicionaba y estaba presente durante todo el proceso de formación del personaje: el espectador. El fin último de la interpretación era la comunicación con el espectador, el deseo de transformarle, aunque fuera en un sentido social o espiritual, dependiendo del tipo de teatro y dramaturgia. El espectador constituía junto con el actor las dos piedras angulares sobre las que descansaban las corrientes renovadoras de los años sesenta, que reaccionaron contra todo tipo de retóricas, estilos y escrituras preconcebidas que fuesen sospechosas de falsedad, para ir desnudando el hecho teatral hasta reducirlo a sus elementos mínimos: el actor y el espectador. En este sentido, Layton no podía acabar la exposición de su modelo interpretativo sin referirse al único elemento que justificaba y daba sentido al hecho teatral:

Una buena meta es que el espectador salga del teatro transformado, por pequeña que sea esta transformación; hacerle reír, llorar, pensar... que reciba algo de manera que, consciente o inconscientemente, cuando salga del teatro no sea la misma persona que era al entrar [154].

Un factor fundamental para comprender la revolución que suponía la nueva concepción de la figura del intérprete creada en el teatro contemporáneo era el compromiso ético que adquiría el nuevo actor con el trabajo que realizaba. La interpretación ya no consistía únicamente en un mero trabajo o una profesión como cualquier otra, sino que implicaba una postura ética e ideológica. Los nuevos grupos de teatro, como el *Odin Teatret* de Eugenio Barba, ya no seleccionaban a sus componentes

de acuerdo a sus habilidades técnicas, sino en función de la integración del nuevo miembro en el grupo, de su capacidad de comunicación y de su postura ética ante la sociedad. La renovación de la concepción de la interpretación y el nuevo compromiso estético del actor corrían unidos a un compromiso ético, hasta el punto de que el teatro llegaba a significar para algunos grupos una opción vital, un modo de pensar y enfrentarse con la realidad.

En 1964, José María de Quinto [mayo 1965] ofreció un cursillo en el TEM sobre la ética del actor, cuyos puntos centrales fueron publicados en *P. A.*. En él se insistía en la necesidad de que el actor asumiese un compromiso, no solo económico, sino también estético e ideológico, a la hora de aceptar la interpretación de un determinado papel. Quinto basaba su concepción ética del actor en el método interpretativo de Stanislavski, subrayando la identificación física y síquica que el actor ha de tener con el personaje. La responsabilidad del acto de la creación, al igual que su autoría, ya no era exclusiva del autor dramático o el director, sino que era compartida por todos los miembros que intervenían en el proceso de creación, ya que todos ellos eran igualmente creadores y no meros instrumentos. Por la misma época, Domènech [1966] y, en general, toda la corriente de crítica teatral de ideología de izquierdas, aglutinada en torno a *P.A.*, insistía en la necesidad de que el actor se comprometiese con una concepción ética de la interpretación:

El hecho de ser actor no consiste solamente en ser un profesional del teatro. Ser actor es una profesión, claro está que sí. Pero ser actor es al mismo tiempo —o quizá antes— ser un artista. [...] A mi modo de ver, un artista es, ante todo, un hombre que ha elegido realizarse en el mundo expresando a los demás hombres la complejidad del mundo, ofreciéndoles una imagen de su condición, de la realidad de un tiempo y de lo incierto de su destino [111].

Como resultado del proceso real de concienciación artística y ética del actor, se desembocó en las huelgas que protagonizaron los actores en los primeros años setenta en demanda de mayor libertad expresiva y mejores condiciones de trabajo.

Monleón [nov.-dic.1968, 12] citaba el año 1965 como la fecha en la que la preocupación por la formación del actor y una nueva concepción de la interpretación se extendió por todos los ambientes de teatro renovador: «La labor del TEM y de la Adriá Gual, de Madrid y Barcelona respectivamente, jugó un papel decisivo, porque, al margen de cualquier especulación teórica, de pronto vimos a unos actores que eran el resultado de un método de trabajo». Fue entonces cuando se publicó el cuaderno de dirección de Stanislavski de *La gaviota*. La lucha que se inició por la formación de un nuevo tipo de actor implicaba la lucha por un nuevo tipo de teatro que partía de una nueva ordenación de los elementos escénicos y que necesitaba un actor creador para funcionar.

A partir de esa fecha, se agudizó rápidamente la polémica en torno a la formación del actor. En 1965, P. A. realizó una encuesta a diferentes actores preguntándoles por su técnica y formación profesional y, significativamente, también por su relación con la dirección de escena, ya que a cada tipo de actuación le correspondía un tipo de dirección escénica diferente. Amelia de la Torre declaraba que su proceso en la formación de personajes se basaba en la memorización de la letra, en primer lugar, y luego en progresivos ensayos. Manuel Dicenta defendía su técnica personal, que nunca chocaba con la dirección de escena, y rechazaba «panaceas y fórmulas, algunas de ellas ya superadas dogmática y técnicamente como la de Stanislavski.»⁴⁵ [«¿Cuál es su método...», 1965, 20]. Nuria Espert defendía el estudio preliminar de toda la obra y el trabajo en conjunto con el director. Fernando Fernán Gómez comenzaba con la interiorización del personaje y su conocimiento profundo. María Paz Ballesteros también abogaba por un minucioso estudio del personaje, de sus motivaciones y su carácter, antes de comenzar con la interpretación, con el fin de lograr la identificación total con este, y declaraba la necesidad de un trabajo cercano con el director de escena.

⁴⁵ El rechazo por parte de las generaciones más mayores de los métodos y técnicas recientemente importados fue un fenómeno común en los años sesenta, explicados, parcialmente, por la concepción simplificada, maniquea y ortodoxa que se propagó acerca de interpretaciones stanislavskianas en oposición a interpretaciones brechtianas. De ahí, que pronto comenzarán a aparecer referencias a estos métodos calificándolos como obsoletos o pasados, cuando, en realidad, constituían más bien líneas de investigación que sistemas cerrados.

También en 1965, durante las Conversaciones Nacionales de Teatro en Córdoba, Narros [1966] abordó el tema de «La vocación y la profesión del actor en la sociedad actual», donde retomaba la división que hacía Stanislavski de los diferentes tipos de teatro: a) Teatro de Oficio, en el que la expresión de los sentimientos se reduce a procedimientos artesanos que se van anquilosando en clichés, b) Teatro de Representación, que exige una buena preparación técnica y consigue un estudiado efecto de índole externa a través de un arte frío y calculado, y c) Teatro de la Vida, en el que se trata de llegar al ser humano y sus vivencias por medio del análisis y ejercicios de improvisación. Durante el coloquio sobre la ponencia, se subrayó la necesidad de conocimientos tanto técnicos como humanistas para la formación del nuevo actor y Maria Aurélia Capmany [«Coloquio sobre la ponencia», 1966, 7] expresó la urgencia de un nuevo actor para un nuevo tipo de teatro:

Si no hay actor nuevo, no puede haber teatro nuevo. [...] El trabajo del actor no es el de ser un instrumento ciego. Ha de comprometerse y participar en la verdad o mentira últimas del espectáculo en que interviene. Forma parte —con el autor y el director— del fenómeno de comunicación en que consiste el teatro.

En 1966 la polémica en torno a las diferentes concepciones del teatro y del actor se acentuaba a través de una división radical entre el teatro más joven, a favor de la formación y los métodos de interpretación, y el teatro más tradicional. En uno de los coloquios que tuvo lugar en el ciclo del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo en el Teatro Beatriz la división entre teatro vocacional y teatro profesional empezaba a tomar tintes violentos: «El problema de la “formación del actor” se enrareció por imperativos laborales y por imperativos ideológicos»[Monleón, 3.12.1966, 14]. A partir de estos años, el sector más avanzado en la renovación teatral, ligado al movimiento de Teatro Independiente, comenzó a imponer un nuevo concepto de teatro profesional que no tenía por qué estar directamente relacionado con el teatro como medio de subsistencia, sino a un tipo de teatro que se abordaba a partir de unas exigencias estéticas y éticas. Las distancias reales entre este teatro no profesional que practicaban una minoría de grupos independientes y cierto tipo de teatro profesional comenzaban a disminuir conforme se acercaban los años setenta. Actores formados en escuelas empezaban a abrirse hueco en

teatros comerciales. Marsillach, ya en 1968, recurría al grupo Cátaró y a Bululú para su montaje de *Marat-Sade*.

El compromiso ético del actor pasaba a ocupar un puesto central en la polémica sobre la concepción de la interpretación. En 1966, *Cuadernos para el Diálogo* publicó un número extraordinario sobre el teatro, donde realizaba una encuesta entre los actores según la cual un 72 por 100 de los actores se declaraban dispuestos a trabajar en obras que estuviesen en contradicción con sus convicciones morales, religiosas o políticas. Ángel Fernández-Santos [jun. 1970, 14], comentando esta encuesta, criticaba, en tono irónico, el mecanicismo y la falta de compromiso que todavía predominaba sobre los escenarios:

Una escena cualquiera, no se construye, no se crea, sino que —y aquí la jerga del oficio se muestra esclarecedora— «se resuelve». Una escena es una dificultad que hay que salvar, un hilo que hay que atar, un problema o un enigma que hay que «resolver». Simple cuestión de matemáticas aplicadas, de técnica...

A partir de 1968 el motor de la renovación en los métodos de interpretación dentro de los moldes de un nuevo teatro dejaban de ser las dos escuelas señeras con las que se abrió la década, el TEM y la EADAG, y la corriente de teatro experimental tomaba un nuevo impulso a través del movimiento de Teatro Independiente que comenzaba a surgir. La aplicación del sistema stanislavskiano se llevaba adelante en su desarrollo, la autonomía de la interpretación como acto de creación cobraba más valor en detrimento de otros signos escénicos como el decorado, las luces o el texto. La interpretación estaba cada vez más considerada como un medio de profundizar en la personalidad del actor para ayudarle en la búsqueda de su verdad última y menos al servicio de la creación de un personaje. Esta corriente recibía un impulso decisivo con la llegada de los primeros textos de Artaud, las teorías del director polaco Jerzy Grotowski y dedicando un número a la visita del *Living Theater* a España. A lo largo de 1968, *P. A.* se consagró a la divulgación de la teoría artaudiana sobre el teatro de la crueldad, publicó los primeros textos sobre el Teatro Pobre de Grotowski, dedicando un número a su montaje de *El príncipe constante*; y recogió, asimismo, entrevistas con Judith Malina y

Julian Beck, del *Living Theater*, y el cuaderno de dirección de la dirección de *La prisión*. Artaud y su reivindicación de la interpretación como creación total llevada al extremo por parte del actor se convirtió en bandera de la mayor parte del teatro joven: «Tout ce qui agit est une cruauté. C'est sur cette idée d'action à bout et extreme que le théâtre doit se renouveler» [Artaud, 1964, 132]. El Teatro Independiente cada vez estaba más unido a una postura vital y la mística del teatro como postura vital se acentuaba.

Durante estos años, el TEM atravesó una crisis y se recicló en un grupo teatral, el TEI, que buscaba llegar hasta posiciones más radicales en el compromiso ético del actor con la nueva estética. El objetivo prioritario de la interpretación era la comunicación emocional con el espectador y el texto se ponía al servicio de esta comunicación, cuya finalidad última sería la catarsis del espectador, que solo sería posible a través de un tipo de interpretación creadora:

Todo nuestro trabajo está enfocado al actor como principal medio de comunicación entre el espectador y el hecho teatral. Para nosotros el actor es el auténtico creador de su trabajo. [...] Y nuestro trabajo está básicamente encaminado a su formación. Que el actor pueda aplicar correctamente no solo sus emociones sino también su cuerpo, su voz, su ser íntegro. [...] Nosotros pretendemos que el actor no «haga de...» sino «que sea...» [Plaza, dic. 1973 - en. 1974, 56]

El actor monopolizaba el proceso de creación escénica y se convertía en el primer protagonista y, a veces único, del hecho teatral. Se revalorizaba la presencia del cuerpo del actor sobre la escena y su poder de comunicación. El teatro experimental evolucionaba en busca de la autenticidad más absoluta y la técnica para la formación del personaje debía ayudar al actor a extraer de sí mismo lo más verdadero. El texto y los personajes se convirtieron en excusas, en instrumentos para la expresión de este:

Los actores tienen sus vivencias propias y todos los días les ocurren cosas, sienten cosas que deben plantear en el escenario. Aunque el espectador no las

capte de forma directa, resulta que son vividas y, por lo tanto, le dan vida a la obra que representan [Galán y Lara, 11.12.1971, 43].

El entrenamiento del actor se convirtió en un proceso psicoanalítico del que se obtenían las bases para la interpretación. Las improvisaciones ayudaban al actor a sacar aquello que estaba más escondido dentro de él y que serviría para producir una comunicación reveladora para el espectador, en la medida en que lo hubiese sido para el actor. Solo un actor que entregaba algo verdadero de sí mismo podía llegar a efectuar una comunicación auténtica con el espectador. En todo momento se debía huir de la mecanización, la obra se montaba a partir de los resultados espontáneos de las improvisaciones:

Solo queremos ver lo que cada actor tiene dentro. Si esto es liberatorio, doloroso, agresivo, angustioso o maravilloso y da mucha paz es una cuestión aparte. Lo que sí es cierto es que trabajando en un personaje puedes llegar a ver en tí mismo unos mecanismos que a ese personaje le van, y ese descubrimiento puede servirte, si no como liberación, al menos como información [Galán y Lara, 11.12.1971, 43].

Renzo Casali, director argentino formado en Checoslovaquia, comenzaba a introducir un grado mayor en la aplicación del nuevo sistema de formación de actores basado en la improvisación como técnica de interpretación creativa. Los montajes dirigidos por Renzo Casali en el TEM, junto con la obra de Dürrenmat montada por este mismo grupo, constituyeron las primeras muestras sólidas de un teatro de actor en Madrid.

Proceso a la sombra de un burro —montada ya en 1964, aunque no se hace su presentación en el Beatriz hasta la temporada siguiente— supuso un precedente experimental de la aplicación del *Sistema* con el fin de teatralizar un texto discursivo, como es el texto de Dürrenmatt (originariamente creado para su emisión radiofónica), por medio de la improvisación: «nos planteamos, a nivel de ejercicio, cómo convertirlo en un espectáculo dramático» [«TEI...», mar. 1972, 16]. José Carlos Plaza dirigió la obra

con la asistencia de Miguel Narros. Constituyó un éxito absoluto de crítica y público, aunque en este último también influyesen razones coyunturales. El tono desenfadado, festivo, directo y la fantasía creadora de la interpretación caracterizaron el montaje. La crítica subrayó la novedad de la puesta en escena, especialmente en lo concerniente a la interpretación de los actores:

los actores se comportaron en escena influyéndose unos sobre otros orgánicamente, no como autómatas memorizados, sino como seres palpitantes y vivos. No se limitaron a «representar»; agregaron claramente una visualización de los impulsos internos que hacen a un ser vivo actuar de determinada forma [Llovet, oct. 1966, 5].

La novedad creativa que supuso la obra se vio subrayada por el mediocre panorama que venía ofreciendo el Teatro Nacional de Cámara y Ensayo en las últimas temporadas, de ahí, que, llevado del entusiasmo ante un espectáculo tan novedoso, Monleón [12.02.66, 12] llegase a afirmar que «la presencia del TEM en el Beatriz es casi un “acontecimiento histórico”». La crítica más progresista denunció la falta de novedad del texto dramático, rechazando su carácter ahistórico; pero no dejó de subrayar la novedad que suponía el tipo de interpretación y puesta en escena que había sido utilizada por el TEM en su búsqueda de un nuevo tipo de teatro que valorase la interpretación como un modo de creación artística:

Sin embargo, la ruptura se encuentra en la forma en que es representada por los alumnos del TEM, absolutamente distinta de cualquier otra considerable como «normal» en los escenarios de éxito. Hay, pues, un modo nuevo de hacer teatro de estar en escena, que ha sido asimilado con facilidad por miles de asistentes a las representaciones del TNCE [Fernández-Santos, 1966, 38].

Ricardo Doménech [oct. 1966, 9] se refirió igualmente a un nuevo tipo de actor y de espectáculo, al que solo se podía llegar a través de la formación disciplinada, sistemática y comprometida del actor.

En *Cuento para la hora de acostarse*, Renzo Casali, a través e la improvisación, llevaba mucho más lejos la capacidad creativa del actor, distanciando cada vez más el trabajo de la *re-presentación* de su motivación primera, el texto dramático de Sean O'Casey. La crítica más tradicional quedó desconcertada ante la novedad que supuso el montaje de Casali, en el que el texto no era más que el punto de partida que motivó al actor para su libre interpretación, y apenas pudo escapar a los cánones del teatro dominante para realizar sus comentarios.

Le han dedicado, en suma, un tipo de crítica más o menos habitual, en cuyo origen uno descubre el tradicional patrón «benaventino». Han dicho que el texto es así o asá, que se entiende más o menos, y se acabó, como si la escena solo fuera una tribuna y el papel del actor transmitir los pensamiento felices y las hermosas palabras del dramaturgo [Monleón, 10.12.66, 14].

Quinto [en. 1967, 15] calificó el montaje de «prodigio de libertad creadora», alabó la libertad de la construcción a partir de una situación, un final y unos caracteres dados, y señaló el método de las acciones físicas de Stanislavski como el punto de partida interpretativo. Quinto diferenció tres etapas en la formación del espectáculo, que guardaban un significativo paralelismo con las etapas descritas por Layton en su método de formación de actores: a) improvisaciones preinterpretativas, b) aparición del nuevo texto, surgido de la espontánea y libre expresión de los actores, eliminación de lo superfluo o injustificado y c) fijación e interpretación de ese texto con vistas a su representación pública. El crítico subrayaba la nueva concepción de la interpretación como acto creador del mismo actor, dentro de una nueva jerarquización de los elementos que componían la creación teatral: dirección, montaje, escenografía, texto... A pesar de todo, el crítico solo aceptó la experiencia del TEM a título experimental, ya que el resultado final difuminaba y empobrecía la dirección crítica del texto de O'Casey.

En 1968, en colaboración con José Monleón, Renzo Casali coordinó y proyectó dirigir la futura compañía que saliese del Centro Dramático 1 de Madrid.⁴⁶ La revista *Triunfo* dedicó toda la portada de su número 312, aparecido el 25 de mayo de 1968, a esta empresa teatral. El Centro ofrecía cursos diferentes para directores, autores e intérpretes. En él se diseñó un programa que compatilizase los lenguajes escénicos de vanguardia cuyos modelos en el extranjero eran Grotowski o el Living Theater, y el compromiso social del creador, ya sea autor, director o actor. Los ejercicios de interpretación tenían como primer objetivo la deshibición del actor, de modo que este recuperase toda su libertad y pudiese responsabilizarse de su creación. Se buscaba la autenticidad en el trabajo del actor y se rechazaba todo tipo de clichés o actuaciones estereotipadas. El curso de interpretación también se dirigió a actores ya profesionales que sintiesen la necesidad de un continuo entrenamiento que mantuviese la autenticidad de sus interpretaciones, como fue el caso de Gemma Cuervo, Nuria Espert, Juan Margallo, José Vivó, Amparo Valle, Montserrat Julió o Silvia Roussin, que asistieron a los cursos.

Se tomaron las experiencias de Grotowski en el Teatro Laboratorio de Wroclaw y su teoría del Teatro Pobre como el modelo teatral que debía ser aplicado a los ejercicios. Sin embargo, las investigaciones del director polaco se concibieron como el último eslabón de un proceso de investigación que comenzaba con Stanislavski, recibía nuevos impulsos de creadores como Craig, Coupeau, Décroux o Artaud, y encontraba su formulación última en los trabajos de Grotowski y Barba. Este modelo preconizaba la liberación del actor de todas sus máscaras con el fin de que este llegase a una experiencia esencial y, a partir de esta, comenzase la construcción teatral, en la que la noción de papel o personaje perdiese su importancia, y se viese reducido a una suma de situaciones diversas cuya totalidad siguiese una línea orgánica y organizada por el propio actor. Esta línea de investigación sobre el actor cobraba un significativo impulso a partir de 1968. Durante estos años, cada vez se llevaba más adelante la búsqueda de una comunicación sensorial, intuitiva y emocional con el espectador, en detrimento de modelos

⁴⁶ El Centro Dramático 1 de Madrid no logró completar su primer curso, ya que fue prohibido por una orden oficial que aducía la existencia ya de una escuela de arte dramático oficial y consideraba, por tanto, innecesaria la apertura de otra.

interpretativos más analíticos o fríos. Uno de los nombres relevantes con el que contó el Centro Dramático 1 era el inglés Roy Hart que investigaba sobre el desarrollo de los tonos de voz con el fin de expresar a través de ellos los sentimientos y las emociones más ocultos que escondía una persona. Se trataba de un canal de comunicación irracional que también había sido desarrollado con variantes diferentes por Grotowski en su teoría sobre los resonadores, según la cual el tono de voz variaba dependiendo de la parte del cuerpo en la que el actor se concentrase y con la que se expresase:

Las clases más espectaculares son las de Renzo Casali. Casali intenta llevar a sus últimas consecuencias las reacciones sicofísicas de los actores. En sus clases maneja el látigo, el ruido de tablillas sobre los baldosines, el tam tam, los gritos, hasta conseguir un clima de crueldad y llevar al actor a la consecución de una imagen determinada. He podido ver cómo uno de sus alumnos —no profesional— echaba una baba espesa. Casali no desprecia el poder irracional como medio de comunicación del actor con el espectador [Alonso de los Ríos, 25.05.1968, 64].

Frente a los modelos teatrales que se apoyaban en la labor de un autor dramático o en la construcción de un espectáculo por un director, las nuevas corrientes teatrales introdujeron un nuevo tipo de teatro que se basaba esencialmente en el trabajo del actor sobre la escena —resultado de ejercicios, improvisaciones, concentración, etc., más o menos guiado por un director— en detrimento de otros elementos teatrales como la escenografía, el texto o la espectacularidad del montaje.

De ahí ha salido toda una nueva teoría del intérprete, especialmente encaminada a liberarle de su insignificancia frente a la «grandeza» literaria y las demás «grandezas» convocadas. La personalidad y la expresión del actor han sido puestas en el centro de un escenario vacío, considerando que el acto teatral necesitaba mucho más de él, incluso de sus balbuceos o torpezas, que de los versos de los clásicos o las argumentaciones elaboradas por un lejano escritor [Monleón, 6.01.1968, 8].

El TEM también abogaba por la investigación de nuevos canales de comunicación más directos como son los movimientos y gestos del actor. Como se vio para el caso de la puesta en escena de *Cuento para la hora de acostarse* por Casali, este acercamiento a la creación teatral con el objetivo de alcanzar una comunicación fundamentalmente sensorial, implicaba una integración diferente del texto literario en el conjunto de los elementos que configuran el hecho escénico:

Generalmente, nos vemos obligados a liar los textos, a transformarlos un poco, eliminando lo que el autor, a nivel literario y consciente, ha querido comunicar. Eliminamos esto para crear esa misma comunicación a otro nivel, y aunque la representación literariamente sea de menos calidad, funcionan mejor para encontrar esa cosa endiablada y difícil de definir que es la «catarsis». Y esta «catarsis» no puede existir si te limitas a montar un texto, a interpretarlo sin más. El autor es un generador de ideas, no de palabras. [Galán y Lara, 11.12.1971, 42]

Otros grupos, como Ditirambo, creado por alumnos de la Escuela de Arte Dramático de Madrid durante el curso 1969-70, nacieron a partir de estas nuevas teorías sobre la creación escénica y la concepción del actor como creador artístico cuyo material es su propio cuerpo, su movimiento, tonos de voz, miradas, etc. Reivindicaban el derecho de todo actor a sentirse un creador y no un mero instrumento: «Todo artista por el hecho de serlo tiene una componente egoísta y se quiere manifestar a sí mismo, y es a partir de esa base que el actor puede crear. Es su componente egocéntrica a partir de la que puede crear» [Ditirambo, dic. 1973- en. 1974, 52]. Se declaraban afines a las corrientes interpretativas desarrolladas en los años sesenta en la línea de las teorías artaudianas, y cuyo rastro detectaban en los montajes del Living o en las teorías de Grotowski. A diferencia de otras aplicaciones del sistema Stanislavski que se centraron en el desarrollo sicologista y que fueron cultivadas por grupos como el TEM en muchos de sus montajes, Ditirambo intensificó los componentes intuitivos, emocionales y el desarrollo libre de la imaginación, desarrollando modos de comunicación irracionales o instintivos. De este modo, su método interpretativo se basaba «en eliminar la respuesta racional, en eliminar la respuesta “clicheizada”, apriorística y eliminar la de tipo

sociológico, al tiempo que profundizamos en la respuesta de tipo imaginativo». [Ditirambo, dic. 1973 - en. 1974, 53]

Algunos directores jóvenes también abogaron por el desarrollo de esta línea de investigación teatral basada en un modelo renovador de la interpretación del actor. Pere Planella —formado en la EADAG y conocedor de las técnicas de Grotowski a través de los cursos del Cuiferd de Nancy ofrecidos por Michele Kokosowski, discípula directa del director polaco— y Manuel Serrat [dic.1973 - en.1974, 62-63] defendieron la autenticidad radical en la interpretación, para lo cual el actor debía de despojarse de gran parte de su oficio y técnica teatral para partir de nuevo de cero, libre de trucos, clics e interpretaciones ya creadas y, de este modo, conseguir un grado de espontaneidad que le permitiese la expresión de contenidos interiores del propio actor. «El actor es un hombre activo que trabaja sobre unos textos o sobre unas improvisaciones, pero en el fondo expresa su misma realidad, su personalidad, pone en jaque su cuerpo y su siquismo.»

El extraordinario desarrolló que cobró la improvisación como técnica interpretativa y medio de creación escénica dentro de los nuevos modelos teatrales no dejaron de producir ciertos efectos trivializadores sobre dicha técnica. El mismo Grotowski [1980] criticó en la conferencia de Skara los resultados que obtenían los grupos norteamericanos a partir de sus creaciones colectivas a través de la improvisación, denunciando interpretaciones estereotipadas que no alcanzaban a escapar de los clichés en los que a menudo caía la improvisación cuando no respondía a un verdadero y complejo proceso de ensayos a través del conocimiento de uno mismo.

No se puede aprender con métodos establecidos. Es inútil que tratéis de encontrar fuera de vosotros mismos la forma de intepretar un papel determinado, la forma de modular la voz, la forma de hablar o de moveros. [...] no utilizéis estos métodos establecidos: vuestro trabajo resultará estereotipado. Aprended por vuestra cuenta vuestras limitaciones personales, conoced a fondo los obstáculos y tratad de superarlos [25].

La crítica teatral pronto comenzó a hacerse eco del grado de ingenuidad y de la escasa calidad estética que a menudo presentaban las representaciones de los grupos que, en poco tiempo, pretendían llegar a lo que Grotowski o Barba habían alcanzado tras años de intenso trabajo encerrados en lo que se denominó laboratorios de teatro, a menudo, localizados en sitios apartados de cualquier centro urbano que pudiese distraer el trabajo de los intérpretes. Odette Aslan [1979], en su estudio de 1975 sobre la evolución de las diferentes formas de interpretación que se han sucedido a lo largo del siglo XX, denunciaba, no sin cierta ironía, la «panacea universal» en la que se había convertido la creación escénica a base de improvisaciones: «La improvisación se ha convertido en la panacea universal. Cualquier ejercicio es válido en las innumerables escuelas de arte dramático surgidas en los últimos años. De la rutina de trabajar el texto se ha pasado a la rutina de trabajar sin texto [294].

La concepción teatral que centralizaba la creación escénica en el trabajo del actor, aunque recibió un impulso fundamental de los movimientos teatrales extranjeros que llegaron a España a partir de 1967-68, fue una corriente que caracterizó la escena más renovadora en todo el mundo occidental como consecuencia de la crisis que venía sufriendo desde principios de siglo la palabra como medio de comunicación eficaz y que se acentuó durante los últimos años sesenta con el desarrollo de los estudios sobre semiótica y filosofía del lenguaje. Progresivamente, se revalorizaron otros canales de comunicación que prescindían de la palabra y se desconfiaba de todo tipo de retórica, estructuras o lenguajes complejos en beneficio de tipos de comunicación de carácter más intuitivo o emocional. La experiencia teatral del Teatre Viu a finales de los años cincuenta es un perfecto exponente de la evolución que seguían las manifestaciones artísticas en Occidente.

Aunque el Teatre Viu desapareció por divergencias sobre la función del teatro en la sociedad y los lenguajes más adecuados para llevarla a cabo, algunos de los participantes de esta experiencia y otros miembros de la ADB decidieron seguir con este tipo de teatro que buscaba su autodefinición por exclusión de otros elementos teatrales, frente a la opción que tomaron Salvat y Capmany de evolucionar hacia un modelo teatral que volviese a dar cabida a la palabra, al texto y al montaje. Els Joglars fue el mejor

representante de la continuación de un teatro del silencio que buscaba la esencia de la teatralidad en la reducción de esta a sus mínimos elementos: el actor y el espectador. El mismo nombre del grupo remite ya a un tipo de teatralidad que quiere volver a las formas primitivas del arte de la expresión escénica. A diferencia de las corrientes grotowskianas que reivindicaban un teatro que llevase al actor al agotamiento físico, desde el cual este dejara fluir, casi por ósmosis, una comunicación sincera, auténtica, al margen de todo tipo de inhibiciones y prejuicios sociales, Els Joglars evolucionó a partir de la investigación sobre el mimo —partiendo de la escuela de Marcel Marceau— y la narración por medio de la creación de imágenes corpóreas. El grupo comenzó trabajando dentro de la sección de pantomima de la ADB, realizó a lo largo de los años sesenta numerosas sesiones de «mimodramas» y encontró el respaldo del público y la crítica desde sus comienzos. La progresiva y lenta inclusión de objetos y palabras en la evolución de este grupo resulta muy ilustrativa del desarrollo de los lenguajes teatrales en Occidente a partir de la búsqueda de la esencia o la pureza del arte teatral reducido a sus mínimos elementos y evitando, en la medida de lo posible, lenguajes que utilizasen canales de comunicación menos sensitivos.

Otra corriente interpretativa extendida dentro de los ámbitos teatrales más renovadores que rechazó igualmente los lenguajes escénicos más intelectualizados o racionalizados en favor de medios de comunicación más emocionales fue la del teatro de tono ritual. Grupos como Càtar, el Grup d'Estudis Teatral d'Horta o la puesta en escena de obras de tono coral y ambiente ceremonial como *El hombre y la guerra*, de Alberto Miralles, u *Oratorio*, de Alfonso Jiménez Romero, constituyeron las bases dramáticas adecuadas para desarrollar un estilo interpretativo que caracterizó toda una época, desde comienzos de la segunda mitad de la década de los sesenta, del teatro occidental más experimental:

Los personajes individualizados tienden a desaparecer en beneficio del grupo, lo cual hace que se pruebe con el coro, bien sea a través de una musicalidad aproximativa, o bien de una alternancia de respuestas poco elaborados, de sonidos cantados prolongando las palabras habladas, de una cadena sonora que rodea la sala o de una verdadera orquestación musical [Aslan, 1979, 289].

En 1969, como reacción ante el auge que la formación del actor estaba tomando en los ámbitos teatrales más renovadores, el director de Els Joglars, Albert Boadella, y Josep Montanyès, actor y director diplomado por la EADAG, que dirigía el Grup d'Estudis Teatral d'Horta, fundaron el Centre d'Estudis d'Expressió, que constaba de tres secciones: a) «Escola de Tecniques d'Expressió per Infants i Adolescent», bajo la dirección de Montserrat Oliver, y donde se desarrollaban las posibilidades de los niños a través de la mímica, canciones, trabajos manuales, etc., b) rama de cursillos y seminarios de muy diversas actividades y c) «Estudis Nous de Teatre», cuya dirección general llevaba Josep Montanyès, y en el que se impartían numerosas asignaturas relacionadas con la expresión del actor y su entrenamiento. En la organización de este centro participaron muchos de los protagonistas de la EADAG, y entre su profesorado figuraban los nombres más relevantes relacionados con las corrientes renovadoras del teatro en Cataluña, como Maria Aurèlia Capmany, Jaume Vidal Alcover, Gloria Rognoni, Fabià Puigserver, Frederic Roda, Feliú Formosa, Francesc Nello o Xavier Fàbregas. Esta tercera escuela teatral con la que contaba Barcelona pretendía también constituirse en una especie de centro coordinador de las actividades de los grupos independientes. El primer curso, comenzado en julio de 1969, consistió en una iniciación a las técnicas del actor.

Progresivamente, las nuevas corrientes de interpretación, la revalorización de los canales no racionales de comunicación y la investigación sobre las posibilidades expresivas del cuerpo del actor alcanzaron otros ámbitos teatrales menos reducidos. Cada vez más actores profesionales, asentados en la escena comercial, sintieron curiosidad por estos nuevos modos de interpretación. Comenzaron a organizarse cursos de reciclaje y puesta al día para actores profesionales como el del Centro Dramático 1 o el organizado por Doménech y la Escuela de Arte Dramático, codirigido por José Monleón y el Instituto Alemán, donde acudieron actores consolidados que se interesaron por la investigación acerca de nuevas posibilidades de expresión corporal que enriqueciesen su técnica de interpretación y rompiesen con los clichés y estereotipos que llenaban la escena comercial. Al curso organizado en el Instituto Alemán en colaboración con la Escuela de Arte Dramático, que contó con la presencia de Roy Hart como

profesor invitado, asistieron profesionales de la categoría de Aurora Bautista, Nuria Espert, Julieta Serrano, María Esperanza Navarro, Marisa Paredes, Julia Peña, Miguel Narros, Enrique Pons o Juan Diego.

La progresiva influencia de las corrientes renovadoras en ámbitos teatrales más conservadores fue llegando también a las escuelas oficiales de teatro. A medida que se sucedían los años sesenta y, sobre todo, a partir de 1965, tanto la Escuela de Arte Dramático de Madrid como el Institut del Teatre conocieron nuevas generaciones de alumnos que reclamaron un profesorado al corriente de los movimientos teatrales internacionales, nuevos planes de estudio y una nueva metodología más orientada a la práctica actual del teatro renovador. En la Escuela de Madrid se conoció un nuevo aire de renovación a partir del nombramiento de Hermann Bonnin en la temporada 1967-68, como catedrático de dirección escénica, y en la siguiente, como director de la Escuela. Bonin, formado en el Institut del Teatre y director de grupos jóvenes desarrollados bajo esta institución, introdujo en la Escuela nombres de primera fila en el nuevo panorama teatral, entre ellos William Layton, Francisco Nieva, Miguel Narros o Ricardo Doménech, quien colaboró estrechamente con él en su empresa de renovación, creó asignaturas complementarias y cursillos de nuevas especialidades como luminotecnia o marionetas, abrió las secciones especiales de Escenografía y Teatro Infantil, esta impartida para maestros y con una afluencia de más de ciento cincuenta matriculados, y fundó un grupo de teatro, Taller 1, en el que las enseñanzas teóricas tuviesen una proyección práctica. No obstante, al finalizar el curso, Hermann Bonnin, después de encontrarse con frecuentes obstáculos a su labor renovadora, dejaba la dirección de la Escuela para tomar la del Institut del Teatre. Con la rescisión de contrato por orden ministerial de Ricardo Doménech, profesor de Historia del Teatro y Jefe de Estudios, bajo la dirección de Francisco García Pavón, se cerraba la época de renovación comenzada con Bonnin y quedaban estancados muchos de los proyectos iniciados entonces. A pesar de todo, se había creado un alumnado con una nueva actitud ante la interpretación, concebida dentro de un modelo teatral diferente. En 1973, en la ponencia leída por el entonces director de la Escuela en la Primera Semana de Teatro Universitario de Madrid, García Pavón [jun. 1973], se anunció que la situación había cambiado. Se refería a la existencia de una nueva sensibilidad hacia el tema de la interpretación y una

nueva valoración de la formación del actor, «y lo que es más importante, y ello es la clave de todo, la mayor parte de los alumnos que se matriculan son bachilleres o hacen estudios universitarios. Por fin, parece que se acabó el autodidatismo» [14].

La introducción de las nuevas corrientes teatrales en el Institut siguió un desarrollo similar al de la Escuela durante los años sesenta, pero conocerá mejor fortuna. Desde finales de los cincuenta una serie de actividades complementarias comenzaron a tomar protagonismo en este centro. Entre ellas, ocupó un lugar central la creación de grupos independientes, que pasaron a ser actividad primordial de alumnos y algunos profesores. En 1961 le llegaba la jubilación a Marta Grau, cabeza directora de una de las secciones más antiguas del Institut, la de Declamación, que se convertirá en la moderna de Interpretación. En 1968, le llegaba el turno a Josep Mestres y Cabanes, representante de la escuela escenográfica catalana tradicional. Tres ex-alumnos se incorporaron como profesores en la sección de declamación: Georgina Olivella, Hermann Bonnin y Alberto Miralles, la primera como auxiliar de Marta Grau, y los otros dos después de una intensa actividad en los grupos experimentales. Estos profesores comenzaron a evolucionar hacia una nueva concepción de la interpretación y del teatro, más acorde con las corrientes renovadoras que defendía el Teatro Independiente. Durante los últimos años sesenta, se produjeron todavía significativas incorporaciones en la Sección de Declamación bajo contratos peculiares: Albert Boadella, también ex-alumno, Antoni Chic y Josep Montanyès. Al igual que en la Escuela de Madrid, fue la interpretación el campo teatral en el que comenzaron a introducirse nuevas corrientes más acordes con las necesidades reales del alumno, otras secciones no experimentaron ninguna señal de renovación. En el curso 1965-66 se incluyeron, ya de forma sistemática, asignaturas como mimodrama, sicotecnia teatral, improvisación y juego escénico.

Con la dimisión de Guillermo Díaz Plaja como consecuencia de la grave crisis sufrida a finales del curso 1969-70, con huelga de estudiantes incluida, se produjo el nombramiento, de manera apresurada, de Hermann Bonnin, que personificaba para la Diputació, presidida entonces por Muller d'Abadal, una opción lo suficientemente reformista como para aplacar los ánimos, pero sin dejar de ofrecer garantías de moderación que calmasen a la Administración. Lo que la Administración no esperaba es

que Bonnin fuese mucho más allá en la reformas proyectadas y llegase cada vez hasta el límite de las posibilidades que le ofrecían las circunstancias políticas. La empresa modernizadora que no fue capaz de llevar a cabo en Madrid, sí la pudo desarrollar en Barcelona. El Institut conoció una década de renovación en todos los aspectos durante los años setenta. El nuevo plan constaba de tres ramas —artes dramáticas, interpretación y escenotecnia— y el título de licenciado se obtenía tras realizar cinco cursos en una de estas ramas. Bonnin exigió poder nombrar libremente los cargos y no accedió ni siquiera a mantener a Guillermo Díaz Plaja al frente del Museo de Teatro. Presentó a Frederic Roda, figura señera de los años de la ADB, como subdirector y a Xavier Fàbregas al frente de un nuevo Departamento de Investigación Teatral, que en 1975 se convirtió en el Centre d'Estudis y Documentació de les Arts de l'Espectacle y la Comunicació (CEDAEC). Se crearon nuevas especialidades, se replantearon las existentes, se introdujo una nueva metodología de trabajo a base de talleres, se organizaron numerosas actividades complementarias, se ampliaron los contactos internacionales y se abrieron dos nuevas salas de teatro. Figuras consagradas dentro de todos los ámbitos de la creación teatral más innovadora pasaron por el Institut, así como otros procedentes de campos afines al teatro, como la arquitectura, la sociología o la psicología. La escuela de teatro del Centre d'Estudis d'Expressió quedó absorbida por este nuevo centro oficial, en el que encontraron lugar la mayoría de los principales creadores del panorama escénico catalán. En 1974, como apoyo al fuerte movimiento de Teatro Independiente que se estaba desarrollando en los pueblos limítrofes a Barcelona, se creó el Centre Comarcal del Vallès de l'Institut de Teatre, al que se trasladó parte del profesorado de Barcelona y en el que se integró la compañía El Globus. En 1976 se inauguraba el Centre Comarcal d'Osona, situado en Vic, y el de Terrasa, detrás del cual estaban nombres como Feliu Formosa o Pau Monterde.

El modelo de creación teatral perseguido por las modernas escuelas de teatro partía de un trabajo interdisciplinar en el que la creación artística de los diferentes campos escénicos pudiese desarrollarse y complementarse en un resultado unitario y coherente. La dictadura del director de escena parecía haber evolucionado en una nueva dictadura del actor. Sin embargo, se hacía necesaria la colaboración de los diferentes artífices del teatro para llegar a un resultado escénico total: «La formación del actor no

puede ni debe contemplarse aisladamente. La especialidad de interpretación debe estar en relación a otras como la de dramaturgia, escenografía, etc., y compartir el proceso de creación en igualdad de derechos» [Bonnin, jun. 1973, 13].

El excesivo protagonismo alcanzado por el actor, respaldado por las nuevas corrientes de interpretación, fue criticado incluso por algunos de los protagonistas de la renovación del arte escénico en España, como Albert Boadella, quien definía la función del director como «el representante del actor, es decir, el que une a una serie de personas y sintetiza sus intenciones antes de llegar al anarquismo absoluto del dominio de la escena por parte del actor» [Boadella, dic. 1969, 22]. Una postura crítica similar, pero hecha desde el ángulo del creador del texto dramático, es la que defendía Alfonso Sastre al admitir una concepción abierta del texto, pero que actualmente no podría funcionar por el abuso del actor: «El texto no debe ser concebido como “sagrado”, pero hoy por hoy, en España, defenderlo frente al narcisismo de los actores es, en general, bueno» [Hernández Soriano, feb. 1972, 31].

A comienzos de la década de los setenta, tras un proceso de concienciación artística e independización de los diferentes elementos escénicos que habían sido marginados durante décadas pasadas, la interdisciplinariedad de la naturaleza del fenómeno teatral y la necesidad de que en el proceso de creación teatral conviviesen diferentes niveles de creación, se convirtió en un motivo de polémica. Como medio de solucionar este conflicto, se presentó la organización del grupo teatral como cooperativa, tanto a nivel económico como creativo. Este sistema de administración y organización social parecía satisfacer las nuevas necesidades surgidas de un modelo teatral que demandaba nuevos procesos de creación de significados y nuevas jerarquizaciones de los elementos escénicos, abiertos a un mayor dinamismo. La concepción del teatro que habían desarrollado los grupos independientes les conducía a la adopción de este modelo de organización administrativa que, a la vez, reflejaba un modelo de organización artística:

En una cooperativa se acentúa el espíritu de trabajo en equipo. Por consiguiente el autor (con derechos distintos a los de los restantes miembros) iniciaría un

proceso integrador, muy conveniente, en mi opinión. Este proceso integrador de elementos dramático-escénico-interpretativos es uno de los problemas más candentes de nuestro teatro. [Feliú Formosa, en Hernández Soriano, feb. 1972, 32]

Las nuevas estructuras creadas como resultado de concepciones diversas del hecho teatral no fueron consecuencia exclusiva de nuevas posiciones artísticas, sino que estas respondían de forma muy estrecha a la evolución de la historia y la sociedad en el mundo occidental. Frente a la ola de neoconservadurismo y ensalzamiento de los valores individuales que se desarrolló como rechazo de los movimientos colectivos desarrollados durante las décadas que precedieron al estallido de la II Guerra Mundial —que, aun con muchas variantes, encontraba su paralelo en la Guerra Civil—, el bloque occidental experimentó un nuevo auge de los valores burgueses entre los que se contaba el individualismo frente al colectivismo y la defensa de la privacidad como un valor esencial al individuo.

La aplicación que realizó Lee Strasberg del sistema de interpretación de Stanislavski en el Actor's Studio se centraba en torno al individuo y su psicología, y se rechazaba el trabajo en grupo, como el mismo director ruso recomendaba. En los años sesenta, ya no se perseguía tanto la psicología individual, sino el desarrollo de los arquetipos colectivos, la búsqueda de los mitos y el imaginario social que subyace a los individuos de una cultura dada. La ola de colectivismo que se vivió durante los años sesenta y el movimiento de ideologización y compromiso social fue la respuesta ante décadas de conservadurismo y defensa de la privacidad y el individualismo. Los modelos teatrales que se desarrollaron durante los años sesenta evolucionaban hacia una nueva jerarquización de los elementos escénicos y el proceso de creación de la comunicación teatral fue cada vez más un proceso interdisciplinar de creación colectiva del que participaba una pluralidad de lenguajes escénicos, todos ellos interdependientes, pero con especificidad y autonomía propias como acto de creación artística.

La organización de las nuevas escuelas de teatro tuvieron que partir de estos modelos teatrales y desarrollar e integrar al mismo tiempo diferentes departamentos que

correspondiesen a la multiplicidad de expresiones artística que participaban en el hecho teatral. La organización de los grupos en cooperativas tendió igualmente hacia este modelo de democratización artística en el que los diferentes modos de expresión convivían al mismo nivel. El desarrollo de estas microestructuras, ya sea la de una escuela de teatro o la de una cooperativa, como respuesta a una nueva concepción del teatro, fue, por tanto, reflejo del deseo de que este tipo de organización social y artística fuese capaz de extenderse hasta hacer cambiar la sociedad, así lo expresaba el director del Institut del Teatre:

Una escuela libre de arte en el marco de toda sociedad dirigida sobrevive con dificultad, y pone en evidencia sus contradicciones, pues la creación no es materia controlable y sorprende por su carácter de ruptura. No se trataría, pues, tanto de establecer escuelas de arte libres, como de modificar en lo posible, el marco en el que se mueven [Bonnin, jun. 1973, 13].

De este modo, el desarrollo del teatro, de sus modos de creación y de la interrelación entre sus diversos elementos, no respondía a un proceso exclusivamente de evolución artística, sino que este, a su vez, fue reflejo de la evolución social. Los nuevos tipos de teatro, las nuevas concepciones de la interpretación, la búsqueda de la libertad creativa a través de la desinhibición y la improvisación del actor, la nueva jerarquización del hecho escénico fueron reflejo de concepciones sociales e ideológicas desarrolladas ante la sociedad. El compromiso estético respondía a un compromiso ético:

Si en los primeros meses de convivencia se produce una afirmación de grupo a nivel de especialización, en poco tiempo se abren canales naturales para el trabajo en común. Este tipo de trabajo obliga a un replanteamiento dinámico del hecho teatral y de la misma individualidad del fenómeno artístico y de creación. Ello facilita el hábito de un trabajo antijerarquico, normaliza las relaciones y hace posible replantear experiencias colectivizadas [Bonnin, jun. 1973, 13].

El cooperativismo fue el modelo económico adoptado por los grupos independientes como modelo administrativo más coherente que les permitiese llegar a la

profesionalización de su trabajo, objetivo que se había convertido en prioritario para el movimiento teatral independiente. Frente al Teatro de Cámara y Ensayo o al teatro universitario, el Teatro Independiente se planteó unas exigencias de profesionalización que le ofreciesen al grupo su ansiada independencia económica, sin tener que renunciar a sus planteamientos ideológicos y artísticos agrupados bajo la denominación de «creación colectiva»:

El teatro de Grupo queda configurado así como teatro cuya base económica es cooperativista y profesional, vive de y para el teatro, pero cuya expresión es la expresión vital de una colectividad que une ideología y existencia en su lucha por modificar las estructuras [Ditirambo, jul. 1973, 25].

La nueva concepción de la interpretación dentro del modelo teatral diferente, desarrollado principalmente a través del teatro colectivo, implicaba «una filosofía, una forma de ver las cosas [...] si no se parte de una filosofía, de una convicción íntima sobre el mundo y el hombre, proponerse sin más un teatro colectivo es una tontería [Pérez Casaux, ag.-set. 1974, 36].

El modelo de creación teatral que se desarrolló con el movimiento de Teatro Independiente parecía satisfacer las nuevas exigencias que imponía el modelo de actor como creador y su nueva concepción de la interpretación como acto de creación artística con su propia especificidad:

La improvisación del actor es la primera etapa hacia la creación colectiva. [...] En la improvisación, el actor comprende hasta qué punto el texto actúa sobre él como una limitación de su capacidad creativa. Atisba nuevas posibilidades de su voz y de su cuerpo, y se siente estimulado a superar sus límites; investiga la expresión corporal, el grito, la danza; explora su inconsciente, estudia otras áreas del espectáculo y extrae de ellas enseñanzas que enriquecen y complican su oficio [Cabal, feb. 1980, 39].

La creación colectiva no implicaba únicamente un nuevo tipo de interpretación, sino una nueva concepción teatral que exigiese una nueva jerarquización de los elementos escénicos y una concepción diferente del proceso de creación de la comunicación teatral, de modo que el autor de la dramaturgia ya no fuese el autor del texto dramático, el escenógrafo o el director, sino todo el grupo, ya que era todo el grupo el que tomaba las decisiones y colaboraba en todo el proceso. La aplicación de este modelo de creación colectiva por los primeros grupos a finales de los años sesenta condujo a ciertas prácticas extremas propias de los inicios en todo proceso de reforma. Los grupos no revelaban los nombres de los componentes para reforzar la idea de creación colectiva y se intentaba que todos los miembros realizasen todas las funciones, sometiendo a votación hasta los mínimos detalles.⁴⁷ El colectivismo utópico e idealista de finales de los sesenta constituyó una etapa transitoria hacia modelos más estables en los que cada miembro se especializaba en una función determinada, sin que esto impidiese que todos los componentes se sintiesen creadores del espectáculo. Con el fin de corregir interpretaciones confusas en torno al método de la creación colectiva como un proceso de trabajo en el que todos terminan interviniendo en el trabajo de todos, Teixidor [ag.-set. 1974, 44] propuso la sustitución del término «teatro colectivo» por el de «trabajo en equipo» en el que quedaba más claro la unión de las diversas aportaciones en un resultado común:

Frente al concepto ambiguo y equívoco de creación colectiva (en la que, se supone, todo el mundo lo hace todo) debe imponerse el de «tratamiento en equipo» en el que las diversas funciones están coordiandas, en la que el dramaturgo deja de ser «el padre de la criatura» y se convierte en un colaborador más de un espectáculo al que todos contribuyen desde el principio y desde la perspectiva de su función específica.

⁴⁷ Véase la crítica que realiza Buero Vallejo [ag.-set. 1974, 29-32] al teatro colectivo, subrayando los excesos idealistas de este tipo de teatro, así como la de Campos [ag.-set. 1974, 16-18] a la autoría colectiva o plural de la obra teatral, ambas en el capítulo dedicado al autor dramático frente al fenómeno teatral.

A medida que el grupo desarrollaba una dramaturgia más concreta, más difícil le era encontrar textos que se ajustasen a su estética teatral, razón por la cual estos siempre se concebían como propuestas abiertas que se modificaban hasta acomodarlas a la dramaturgia del grupo, punto de partida de la creación teatral. El concepto de creación colectiva suscitó diversas polémicas como medio eficaz y real de creación teatral, ya que la ausencia de un método fijado para este tipo de creación presentaba el peligro de que el resultado final fuese más la suma del trabajo de individualidades que la integración de estas en una única propuesta. A medida que transcurrían los años setenta y pasaban las euforias idealistas de finales de la década anterior, se evolucionaba hacia conceptos más racionales de la creación colectiva:

El problema es simple, pero fundamental: no se trata, como ha ocurrido tantas veces en España cuando se ha intentado la creación colectiva, de que el actor sea, al mismo tiempo, empresario, autor, director, escenógrafo y hasta espectador, sino de que su trabajo se incruste “metódicamente” en la propuesta del grupo [Monleón, 8.09.1974, 47].

Cabal [feb. 1980] defiende igualmente la validez de la creación colectiva para significar un tipo diverso de creación teatral que nació como respuesta a unas nuevas actitudes sociales y artísticas en las que se tendía a legitimar el acto creador de cada componente del grupo dentro de una jerarquización flexible de los diversos elementos escénicos y ausente de predeterminaciones que coartasen la libertad creativa de este.

no encuentro motivo suficiente para no hablar de creación colectiva: el texto nace ya como una propuesta para el grupo y se escribe en medio de continuas discusiones con los actores en las que van apareciendo al mismo tiempo las soluciones de montaje [...] Que el «texto» sea un material elaborado por el grupo a partir de todos o alguno de sus miembros, o por un tercero incorporado a esta tarea, o incluso un material ajeno que resulta asimilable al estilo, me parece secundario [44,46]

Las nuevas corrientes de interpretación, unidas a conceptos diferentes de la creación teatral, tomaron fuerza progresivamente hasta ir escapando a los reducidos núcleos teatrales en los que se engendraron. Este proceso de evolución artística fue impulsado a su vez por el fuerte movimiento de protesta que protagonizaron la mayor parte de los actores del teatro estable en un sorprendente acto de movilización social a comienzos de los setenta y que rápidamente se confundió con las corrientes renovadoras que venían del Teatro Independiente, cuya línea de división con el teatro profesional estable era cada vez más difusa. De este modo, compromiso ético y renovación estética fueron conceptos que caminaron muy unidos en la historia de la interpretación y la figura del actor en la España de finales de los sesenta y primera mitad de los setenta.

El modelo de la cooperativa teatral fue exportado a compañías comerciales cuyos orígenes no eran totalmente el Teatro Independiente. De este modo, el cooperativismo se convirtió en un rasgo que unió durante unos años a parte del teatro comercial estable y al Teatro Independiente, que cada vez llegaba más fácilmente a los circuitos comerciales. Hasta tal punto llegaba a difuminarse la frontera entre unas y otras cooperativas que, a finales de 1973, el grupo Ditirambo [dic. 1973, en. 1974, 53] creyó conveniente aclarar esta situación:

La cooperativa como algo meramente económico es algo radicalmente ligado a una Compañía, a su comportamiento. En el momento en que aquella se está planteando unas cuestiones de tipo ideológico ya no es una cooperativa sino un grupo que se plantea el acceso a lo comercial para profesionalizarse a través de una cooperativa.

Uno de los primeros precedentes de las cooperativas en compañías comerciales lo constituyó el intento de cooperativa de la joven compañía, con Aurora Bautista a la cabeza, montada para la explotación en provincias de *Lysístrata*, dirigida por José Luis Gómez en 1972. Durante los años siguientes se multiplicaron las experiencias de este tipo. En julio de 1973 se estrenaba el espectáculo *Arniches Super-Estar* montado también por una cooperativa. Por medio de este sistema, los actores intentaban librarse de la dependencia de la empresa de compañía, aunque todavía les quedase la del local, no

obstante, esto significaba una mayor libertad en el montaje del espectáculo. Gerardo Malla [Pérez Coterillo, jul. 1973] defendía el cooperativismo como la respuesta a la necesidad de encontrar nuevas formas de trabajar: «Esta necesidad que está en el clima teatral del país es lo que nos ha unido» [15]. Se buscaba una mayor libertad creativa, un proceso más democrático en la creación teatral y un reparto más igualitario de los beneficios. Igualmente, en los furores del modelo, se llegaron a rechazar las compañías que investigaban sobre nuevos lenguajes escénicos, pero bajo el mando de un primer nombre como Adolfo Marsillach o Nuria Espert: «las compañías obedecen criterios muy personales y la opción a intervenir es mínima. Las limitaciones comienzan ya con el texto que se te da y terminan con la imposición del último detalle. La diferencia es sustancial. [...] no eres dueño de tu trabajo ni de tu arte» [Pérez Coterillo, jul.1973, 18]. Sin embargo, la mayoría de estas experiencias fueron creadas para el montaje de un solo espectáculo y su supervivencia no llegó más allá. En la mayoría de los casos, las cooperativas comerciales se convirtieron en una especie de pseudo-sindicatos donde los actores se unieron para luchar por la reivindicación de sus derechos laborales, aunque, los resultados artísticos no siempre fueron excelentes. Francisco Díaz Velázquez [Pérez Coterillo, jul. 1973, 17], que también intervino en la creación de *Arniches Super-Estar*, criticaba del siguiente modo el montaje del espectáculo:

Es cierto, el espectáculo tiene defectos de unidad, diferencias de ritmo, escenas concebidas de una forma y realizadas de otra, porque un método no se improvisa y exige conseguirse con la práctica. El resultado de la aportación espontánea de ideas, con un coordinador que tiene la obligación de aceptarlas y encajarlas unas con otras, solo podía ser un mosaico.

Otro proyecto de cooperativa se aglutinó en torno al director italiano Romano Ferrari y Lola Gaos, en torno a los cuales se juntaron Victoria Montes, Piero Falla, Anda Frigola, Rocío Jiménez, Juan Diego, Emiliano Redondo, Esperanza Alonso, Miguel Caiceo, Paco González, Antolina Gutiérrez y Julio García. Por medio de esta cooperativa, se intentó una vez más escapar a los dictados de la escena comercial y cobrar todos los actores igual, según sus horas de ensayos. Se eligió el texto de Alfonso Jiménez *El inmortal* para su primera puesta en escena, ya que se trataba de un texto

abierto que carecía de acotaciones. El director intentó potenciar las cualidades creativas de los actores: «Hay que destruir todo vestigio de actor-objeto, actor-instrumento, para transformarse en actor-demiurgo, actor-creador, y no solo recreador. Dura, pero gratificadora labor. Reencuentro con Artaud. Como él quería...» [Ferrari, en García Pintado, mar. 1973, 17]. Se comenzaron los ensayos con ejercicios de interiorización y conocimiento de los actores entre sí. La cooperativa significaba también un medio para escapar del llamado «star-system» que predominaba en las compañías tradicionales, en las que el montaje de una obra estaba al servicio del primer actor o actriz, y el resto del reparto se limitaba a servir de contrapunto para el lucimiento de sus papeles.

En las II Jornadas de Teatro de Vigo, organizadas por Esperpento, las conferencias tuvieron como hilo conductor el tema del actor, que se había ido radicalizando progresivamente: frente al actor tradicional que veía el teatro como un negocio, al margen de la inquietud ideológica o social, había ido tomando fuerza el actor comprometido. Juan Diego, que también participaba en las Jornadas con la conferencia titulada «Adocenamiento, contradicción, contestación y un largo etcétera del actor español»,⁴⁸ figura como una de las cabezas visibles de este movimiento del actor profesional en el que cada vez más se encuentran difuminadas las fronteras entre Teatro Independiente y comercial:

A raíz de los hechos para la consecución del día de descanso semanal se ha producido un movimiento en la profesión que ha posibilitado la toma de conciencia de unos profesionales hasta entonces de espalda a todo tipo de reivindicaciones. También se ha logrado romper con el muro que separaba «profesionales» e «independientes» para dar paso a ese necesario diálogo ante cualquier postura [Diego, dic. 1973 - en. 1974, 17].

⁴⁸ Un resumen de las conferencias de las II Jornadas de Vigo fueron publicadas por *Yorick*, 61 (mar. 1973 - en. 1974).

II.4. DECORADO, ESCENOGRAFÍA Y ESPACIO ESCENOGRÁFICO

Une histoire de l'espace théâtral contemporain y verrait une sorte de marche vers le vide. [Übersfeld, 1981, 116]

Al igual que el concepto de montaje, dirección escénica e interpretación, la concepción del tradicional decorado teatral sufrió una renovación radical que amplió hasta límites insospechados su potencialidad creativa y medios de comunicación. La revolución en la concepción escénica del teatro tuvo lugar a lo largo de la década de los sesenta y llegó a sus más audaces realizaciones a principio de los setenta. Sin embargo, paralelamente a las transformaciones que sufrieron la dirección teatral o la interpretación, este período de renovación contaba con antecedentes ya históricos en las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX. Al igual que en los otros casos, los años sesenta, aunque en un contexto social e histórico muy diverso, supusieron la culminación y divulgación de muchas de las propuestas teatrales que, cuarenta años antes, apenas lograron concretarse en alguna que otra puesta en escena de marcado carácter minoritario y vanguardista, cuando no conocieron peor suerte y se vieron limitadas a formulaciones teóricas de corte visionario. «Over and over in modern productions one finds the influence, or simply the implicit presence, of those principles that were cherished by reformers around the turn of the century.» [Bablet, 1977, 289]

Una vez más, se ha de subrayar el hecho de que las diferentes transformaciones que fueron sufriendo la figura y concepción del director de escena, el actor o el decorador no se han desarrollado de manera independiente, sino que guardan una raíz común, que es el surgimiento de nuevos modelos teatrales en la sociedad occidental del siglo XX. Nuevas concepciones del teatro, de su naturaleza y su función en la sociedad son los motores que pusieron en movimiento la evolución de los diferentes elementos que integran el fenómeno teatral: autor, actor, espectador, decorador, director... El carácter colectivo y de equipo que implica la creación teatral hacía imposible que estos elementos se desarrollasen aisladamente. El sistema estructural que forman los elementos escénicos en el acto de la representación teatral hace que la modificación o el movimiento de uno de ellos afecte o desplace a los demás, de modo que la valoración o

el desplazamiento de un determinado elemento obliga a un nuevo posicionamiento del resto. Cada nueva jerarquización de estos elementos, consecuencia de una concepción diversa del fenómeno teatral, implica un replanteamiento distinto del proceso de creación que se lleva a cabo con cada uno de los elementos teatrales. Josef Svoboda subrayaba ya en los años cincuenta la necesidad de concebir la evolución de la escenografía en relación al desarrollo del resto de los elementos escénicos.

La evolución de la escenografía está en relación con el desenvolvimiento de las relaciones de los diferentes elementos de la puesta en escena teatral. Cada vez más llama la atención la necesidad de una estrecha colaboración entre el director, el escenógrafo y los actores. Debemos contar, sobre todo, con el hecho de que la escenografía no se desenvuelve espontáneamente, sino solo en plena solidaridad y firme unión con todos los otros elementos de la obra dramática. [Casali, 1967, 64]

En la Exposición Internacional de Teatro celebrada en Amsterdam en 1922, Gordon Craig, a la vista de los proyectos de arquitectura teatral exhibidos, anotaba en el margen de su programa de mano la necesidad de sustituir la concepción de la decoración teatral por la de espacio escénico que abarcase todo el espacio de la sala teatral y que ofreciese la posibilidad de ser reestructurado para cada tipo de teatro.

Una necesidad me parece desprenderse de todo lo visto: el teatro debe ser un espacio vacío entre un techo, un suelo y unas paredes: en el interior de este espacio debe construirse para cada nuevo tipo de obra teatral un nuevo escenario y un nuevo espacio para el público. Así descubriríamos nuevos teatros, ya que cada distinto tipo de drama exige un tipo especial de lugar escénico. Nuestro error en el pasado ha sido el querer almacenar vino viejo en odres nuevos y vino nuevo en odres viejos. [Roda, 6.03.1965, 47]

En 1975, una cooperativa de directores, escenógrafos y actores, con Fabià Puigserver a la cabeza, fundaban el Teatre Lliure, una sala rectangular equipada con gradas móviles que se disponían de manera diversa según el tipo de montaje que se fuese a realizar. Sin

embargo, hasta llegar a la aceptación de la decoración y la escenografía como un espacio heterogéneo, libre de modelos formales que lo monopolicen, tuvo lugar una evolución que se desarrolló con especial intensidad a lo largo de los años sesenta, y durante la cual surgieron diferentes tipos de teatros que exigían nuevos espacios y que, progresivamente, fueron rompiendo las fronteras, ampliando y enriqueciendo los estrechos márgenes en los que se movía la creación teatral en el modelo del ilusionismo burgués que había imperado en los siglos XIX y XX.

Parafraseando a Gordon Craig, se podría decir que cada tipo distinto de teatro requiere un nuevo espacio donde pueda desarrollarse procesos diferentes de creación teatral, que, a su vez, implican relaciones diversas entre los elementos escénicos. La corriente evolutiva que canaliza la evolución teatral del siglo XX: la búsqueda de la especificidad esencial del fenómeno teatral es también la que determinó la evolución de los decorados teatrales. La prioridad que alcanzan en el hecho teatral los dos elementos imprescindibles: actor-espectador, explica y orienta los cambios radicales que afectaron también a la concepción del espacio teatral. La necesidad de presentar un tipo de teatro que potencie sus elementos esenciales (actor-espectador) hizo posible el surgimiento de nuevas disposiciones y concepciones del escenario, del espacio teatral y, por supuesto, del espectador.

El concepto de decoración teatral como conjunto de elementos u objetos que satisficiesen las indicaciones escénicas explícitas en el drama dejó de ser eficaz en un modelo teatral que centralizaba el trabajo del actor sobre el escenario y su relación con el espectador. El espacio teatral ya no se reducía a lo que se encontraba encima de una tarima que hacía de escenario, sino que englobaba todos los elementos que intervenían en el fenómeno teatral, desde el edificio hasta la disposición que el espectador ocupaba en este. Se evolucionó hacia un concepto ampliado y complejo de escenografía que exigía, por un lado, acabar con el exclusivismo de la tradicional concepción de escenario dentro de un teatro a la italiana y, por otro lado, reivindicar toda la especificidad artística y capacidad creativa que pudiese llegar a alcanzar el tradicional oficio de decorador de teatros. La evolución hacia una escenografía austera, casi desnuda, que solo admitiese los elementos imprescindibles, el actor y el espectador, y lo que estos puedan crear sobre

la escena, se perfiló como el tipo de espacio escénico más eficaz para satisfacer las necesidades de un nuevo concepto de creación teatral. «L'espace vide sert à changer les conditions d'exercice du regard, à construire un univers scénique qui ne serait plus le mime du monde, mais un monde autonome: l'espace scénique non plus comme *mimesis*, mais comme *artefact*.» [Übersfeld, 1981, 118]

La tendencia escenográfica hacia la eliminación de elementos superfluos supuso al mismo tiempo una revalorización semiótica de cada elemento teatral. La investigación en los diferentes modos de comunicación de que dispone el teatro: gestos, movimientos, luces, objetos, colores... convirtió la escena en una especie de laboratorio semiótico en el que se buscaba un máximo de significados, de sugerencias, de emociones, a partir de un mínimo de elementos. La intensificación de la teatralidad permitió desarrollar la polifuncionalidad de cada elemento escénico, que se revistía de nuevos significados según necesidades de la representación. Cada sensación, cada significado, debía ser provocado en el espectador a través del mínimo elemento necesario y eficaz.

II.4.1. Del pintor-escenógrafo al escenógrafo-dramaturgo

Hasta la década de los cuarenta, la función del decorador teatral había estado entendida en la mayoría de los casos a partir de una concepción logocéntrica del teatro, según la cual la creación teatral debía partir del texto dramático en el que se basaba y, por tanto, la decoración debía recrear en mayor o menor medida las acotaciones del texto. La decoración teatral estaba en manos de pintores que se introducían en el mundo del teatro. En períodos de renovación, como fueron los años veinte y treinta, el teatro acudió a los artistas de vanguardia para que estos introdujesen las últimas corrientes estéticas a través de sus decorados. De este modo, la historia de la decoración teatral de la primera mitad del siglo XX fue conociendo la influencia de los diferentes ismos.

Paul Fort y Lugné Poe, en su evolución hacia un teatro simbolista, comenzaron a requerir la ayuda de artistas de vanguardia con el fin de renovar los decorados realistas que dominaban el teatro de la época. Más tarde, Max Reinhardt recurrió al expresionismo pictórico para integrar nuevos medios de expresión artística en el teatro.

Pero fue sobre todo a través de los ballets rusos de Diaghilev, establecidos en París entre 1909 y 1929, cuando el arte de la escena abrió definitivamente sus puertas a los artistas plásticos de primera fila. La renovación estética que las vanguardias pictóricas introdujeron en la decoración teatral se incorporó a España gracias a la oportunidad que los artistas plásticos encontraron en compañías y grupos teatrales como el Teatre Intim y L'Escola Catalana d'Art Dramàtic de Adrià Gual (1898-1934), el Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra (1916-1925), el Teatro Universitario La Barraca (1932-1937) u otros grupos de carácter experimental de existencia más esporádica, como el Teatro Artístico (1899), de Benavente y Valle-Inclán, el Teatro de la Escuela Nueva (1920-1921) y el Mirlo Blanco (1926-1927), ambos bajo la dirección de Cipriano Rivas Cherif, o El Cántaro Roto (1926), bajo la iniciativa de Valle-Inclán y Rivas Cherif. Vicente Alarma, Josep Mestres i Cabanes, Artur Carbonell, Rafael Richard o Père Pruna, en el ámbito catalán, y Manuel Fontanals, Sigfrido Bürman, Rafael Barradas, Santiago Ontañón o José Caballero, en los teatros de Madrid, son solo algunos nombres de una numerosa lista de artistas plásticos que consagraron su trabajo a la búsqueda de nuevas formas estéticas en los decorados teatrales.

Tras la Guerra Civil se mantuvo esta corriente de renovación estética, aunque la penuria material en la que se encontraba sumida el teatro hizo que se viese reducida casi exclusivamente al ámbito de los Teatros Nacionales. Nombres que ya venían de los ambientes renovadores de la II República, como José Caballero, Sigfrido Bürman o Víctor María Cortezo, junto a otros que se incorporaron más tarde a la escena, como Emilio Burgos, Vicente Viudes o Manuel Mampaso, van a continuar incorporando a los decorados teatrales las renovaciones formales de las modernas corrientes pictóricas. Cada vez fue más frecuente que las compañías de teatro recurriesen a artistas para la realización de los telones que servían de decorados. En el área catalana, artistas como Antoni Clavé, Esteve Francès, Joan Junyer, Joan Vila o el mismo Manuel Muntanyola, quien también trabajó para los teatros nacionales, fueron requeridos por compañías privadas para la realización de los decorados. Hasta los años cuarenta la evolución de los decorados teatrales estuvo estrechamente ligada a la evolución de las artes plásticas y la decoración teatral centralizada por la labor de los pintores escenógrafos.

En el caso de España, se puede establecer una línea de continuidad desde los comienzos de la renovación estética en el primer tercio del siglo hasta el teatro de los años sesenta; aunque, los vaivenes y la inestabilidad que sufrieron los teatros nacionales al ser sustituidos los que habían sido sus directores durante la década anterior, Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa, del Teatro Español, y Cayetano Luca de Tena del María Guerrero⁴⁹, hizo que la línea de trabajo mantenida por los pintores-escenógrafos durante los años cuarenta entrase en un período de crisis. Frente a la crítica teatral procedente de finales de los sesenta, que ha infravalorado la labor escénica de estas generaciones de escenógrafos, cuyo trabajo arranca del ambiente artístico de las primeras décadas de siglo, durante los años de la posguerra, Andrés Peláez [1995, 216] insiste en la continuidad evolutiva que establecen en la historia del teatro español.

Queda de manifiesto en estos veinte primeros años de andadura de los Nacionales, que, en primer lugar, no existe una ruptura estética con los anteriores movimientos vanguardistas generados durante la II República, antes bien hemos de hablar de un período de consolidación de estas mismas formas. Es decir que se mantienen los ideales estéticos promulgados por Martínez Sierra y su Teatro de Arte, más que de ninguna otra influencia. [...] Y una lenta, pero manifiesta, intención renovadora en los ideales estéticos que proceden del mundo de la pintura de posguerra, más que de una investigación de las nuevas formas teatrales.

Aunque en 1944 Cortezo realizó el primer decorado corpóreo, según lo calificó la crítica teatral de la época, para la escenografía de *Fuenteovejuna* y, a partir de ahí, empezaron rápidamente los escenarios a llenarse de muebles y otros objetos que representasen con fidelidad las indicaciones escénicas del texto, la concepción de la escenografía y su aproximación al teatro siguió siendo básicamente la misma que había imperado en todo el siglo XX. Durante los años cincuenta predominaron los decorados

⁴⁹ Luis Escobar y Huberto Pérez de la Ossa permanecen al frente del María Guerrero entre 1940 y 1952, la primera temporada también figuraba Claudio de la Torre. Aunque Escobar era el director y Pérez de la Ossa, el subdirector, firmaron juntos la mayoría de los montajes. Cayetano Luca de Tena es nombrado director del Teatro Español en 1942 y será destituido, igualmente, en 1952.

corpóreos al servicio de las acotaciones del texto dramático. La aparición de estos en la escena española tuvo repercusiones estilísticas en los modos de actuación, pero no implicaron un cambio esencial en la concepción del teatro de la época. Los estilos artísticos se sucedieron y los pintores-escenógrafos fueron incorporando a la escena rasgos de las diferentes corrientes pictóricas, el expresionismo de Cortezo, el tono *naif* de las escenografías de Caballero, el abstraccionismo expresionista de Mampaso, o el carácter fantástico de la pintura de Vicente Viudes; pero, esencialmente, todos compartían una misma concepción creadora ante el mismo tipo de teatro. Se trataba, esencialmente, de poner un estilo pictórico al servicio de una obra dramática, la integración de la estética de los decorados en la dramaturgia de la puesta en escena dependía del grado de familiaridad del pintor con los escenarios y de su formación teatral.

En los años sesenta, si bien existió una fuerte corriente continuadora de esta tradición de escenógrafos que se alimentaba con nuevas incorporaciones, como la de Mampaso o Nieva, comenzaron a detectarse planteamientos novedosos ante el fenómeno teatral, que exigían una nueva concepción del trabajo del escenógrafo dentro de unos moldes diferentes de creación teatral. La relación entre creación escenográfica y texto dramático evolucionaba y la idea de servir al texto, al director de escena o a la intención del autor, aunque pueda seguir siendo válidas, cobraban un nuevo significado que justificaba la aparición de nuevos conceptos de escenografía. Esto no implicaba que la creatividad del escenógrafo pudiese verse coartada por uno u otro modelo de creación teatral, simplemente, que esta se desarrolla dentro de concepciones teatrales diversas. En 1969, declaraba Bürman: «Quiero agotar las posibilidades de mi arte; desde luego de acuerdo con el espíritu del autor y el deseo del director a los que tengo la obligación de servir» [Trenas, 5.10.1969]. Este sentido de servicio al director fue progresivamente sustituido por el de colaboración y el proceso de creación escenográfico evolucionó hacia prácticas más dialécticas y modelos colectivos de creación teatral, aunque en principio solo en ámbitos teatrales minoritarios. Esto provocó que el pintor-escenógrafo sufriese una evolución en su labor teatral hacia posturas que implicasen una mayor libertad creadora, aunque, como el mismo Bürman reconocía, se trataba más de una evolución estética que no de una concepción diferente del fenómeno escénico.

Ha cambiado el concepto estético del decorado, y eso es fundamental. Ya el escenógrafo no tiene que pintar las cosas que se ven, sino cosas de entidad espiritual. El escenógrafo, después de haber leído una obra, tiene que sentirse un poco arquitecto, un poco poeta, un poco literato. [Trenas, 5.10.1969]

Efectivamente, como consecuencia del enriquecimiento y la interdisciplinariedad hacia la que evolucionaba el arte contemporáneo, la pintura fue dejando espacio a otras manifestaciones artísticas como la escultura, la decoración o la arquitectura como motores del proceso de renovación escenográfica. Especialmente revolucionario fue la progresiva fuerza que adquirió la arquitectura en el diseño escenográfico, ya no como experiencia minoritaria, como ocurrió en las vanguardias de las primeras décadas de siglo XX, sino en una corriente expansiva que no volvería a retroceder. Los decorados teatrales comenzaron a plantearse cada vez más como un acto de creación de un espacio en un sentido total que llegase a incluir a los mismos espectadores. Relacionado con la visión espacial de la escenografía, empezaron a introducirse nuevos materiales y técnicas que se pusieron al servicio de un nuevo tipo de teatro que buscaba nuevos medios de expresión. Todavía en 1965, en una entrevista realizada a diversos escenógrafos por *P.A.* [«Una encuesta...», 1965, 8-11], afirmaba Bürman: «A mi entender pasa a un segundo plano el empleo de materiales de uno u otro orden, pues creo que lo principal en una realización escénica es la idea y su concepción». Sin embargo, la evolución escénica más renovadora estaba convirtiendo los materiales en un medio fundamental de significación, dentro de un teatro que evolucionaba hacia formas de comunicación más emotivas o intuitivas que analíticas. De este suerte definía Puigserver su posición ante la creación escenográfica.

Hace muchos años que me arrimo más a esta característica. Me interesa más la sensación que puedo provocar en una persona del público que la tangibilidad del objeto escénico. Lo que hay son las sensaciones que el escenógrafo comunica y que no tienen que estar forzosamente relacionadas con la funcionalidad. Se trata de jugar con los materiales, con la luz, con los tiempos, de manera que hablen

más a los sentimientos o a la emotividad de la gente que al raciocinio. [Graells y Hormigón, 1993, 101]

Un nuevo acercamiento al fenómeno de la creación teatral originado por la introducción en la sociedad de nuevas mentalidades hizo que, progresivamente, la concepción de la escenografía fuese evolucionando, no ya hacia nuevos estilos o ismos pictóricos, sino hacia nuevos modelos teatrales que partían de una nueva ordenación de los elementos que integraban el hecho teatral. Así explicaba Puigserver [«Seis escenógrafos...», mayo 1986, 30] el surgimiento de un nuevo tipo de teatro en los primeros experimentos escénicos que tuvieron lugar en el espacio teatral de la Cúpula del Coliseum.

Automáticamente, la escenografía, todo lo que es el espacio, la relación público-espectáculo, se producía de otro modo. Aquello eran pruebas forzadas, no muy a favor nuestro, no asumidas por nosotros, pero no había otra solución. En cambio, crearon o, en todo caso, a mí me crearon la necesidad de plantearme eso en serio, o sea, mirar, buscar, plantearme la posibilidad de que eso no fuera una cosa accidental, sino que podía plantear una manera de ver y entender el teatro más amplia que la del escenario a la italiana.

Este nuevo modelo teatral que comenzaba problematizando, no ya el espacio escénico, perfectamente definido en el teatro a la italiana, sino todo el espacio teatral, exigió un nuevo proceso de creación escenográfica que rechazaba su realización individual, a modo de «encargo» que hace el director al escenógrafo, y que demandaba la participación continua del escenógrafo en el proceso de creación teatral. Aunque el espacio escenográfico sea diseñado por el escenógrafo, aquel deberá construirse al mismo tiempo que se crea la concepción del montaje, la interpretación y, en una palabra, todo el trabajo dramático de la puesta en escena. Ahora no se trataba de que un artista diseñe unos bocetos que respondan a las acotaciones de la obra o incluso que expresen la imagen interior que esta le produce, sino que el diseño del espacio teatral debía ser consecuencia del trabajo dramático que desarrollaba el equipo. La colaboración estrecha entre director y escenógrafo, hasta el punto de llegar a

confundirse, es un rasgo que caracteriza la creación teatral contemporánea más renovadora. Diseñar una escenografía puede convertirse en un trabajo de dramaturgia al que se subordine el resto de la creación teatral. Fabià Puigserver fue uno de los más claros exponentes de este modelo de escenógrafo-dramaturgo que concebía la escenografía como un proceso de creación que solo podía funcionar si se desarrollaba en paralelo al proceso de creación que realizaba el director. Puigserver llegaba a negar el carácter artístico que pudiese tener una escenografía que nacía como servicio a una idea del director, y que excluyese la relación dialéctica entre ambos procesos de creación.

Cuando hago la dirección y la escenografía de un espectáculo me pasa una cosa grave: no establezco diálogo con el escenógrafo. No me planteo la escenografía más que como un servicio a mi trabajo de director. Cojo lo que necesito. Y a veces, cuando la veo acabada, digo: esto no lo puede firmar nadie, porque no es un trabajo de escenógrafo, sino algo funcional. [Graells y Hormigón, 1993, 302]

Esta concepción del trabajo escenográfico no surgió de improviso, sino que fue el resultado de la evolución que un cierto tipo de teatro, en principio minoritario, que se desarrolló durante los años sesenta y que comenzó a extenderse a finales de esta década y comienzos de la siguiente. El Teatre Lliure es el testimonio más evidente de una década y media de renovación escénica que llevó a la consolidación, no de nuevos estilos, sino de una nueva concepción del teatro, aunque esta implicase, a su vez, nuevos lenguajes escénicos. Hasta llegar al establecimiento de la figura del escenógrafo-dramaturgo se sucedieron toda una serie de puestas en escena que fueron articulando este proceso evolutivo y que son testimonio de posturas intermedias entre el pintor-escenógrafo y el escenógrafo-dramaturgo. El desarrollo de esta nueva concepción del trabajo escenográfico no significó la exclusión del tipo tradicional de teatro y escenografía, sino que lo enriqueció ampliando el panorama teatral con nuevas posibilidades creativas. Como es lógico, unos modelos de creación fueron influyendo sobre otros, de modo que las posturas intermedias entre el escenógrafo-dramaturgo y el pintor-escenógrafo terminaron siendo las más frecuentes.

La figura del escenógrafo-dramaturgo solo apareció cuando fue requerida por las necesidades de un nuevo tipo de teatro que comenzaba a despuntar en los años sesenta. Ya desde finales de los cincuenta, la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos condujo a los grupos teatrales más renovadores a experimentar nuevas vías para encontrar códigos escenográficos distintos que se ajustasen a las nuevas propuestas dramáticas. Por un lado, el teatro volvía a recurrir, como sucedió durante las vanguardias históricas, a artistas de otros campos que podían enriquecer la escena con los lenguajes estéticos de otras artes; pero, en esta ocasión, a diferencia de las corrientes renovadoras de principio de siglo, que se centraron casi exclusivamente en las artes pictóricas, se acudió, no solo a pintores, sino también a escultores, decoradores y arquitectos. Es decir, un concepto más amplio de escenografía buscaba medios de expresión en otros lenguajes estéticos, que no se redujesen al campo de la pintura. Por su parte, la misma evolución de las artes plásticas había tendido hacia la interdisciplinariedad y la frontera entre los diferentes medios de expresión se hacía cada vez más difusa. En el ámbito catalán, artistas como Bachs-Torné, Cardona Torrandell, Espada, Guinovart, Jordi i Iago Pericot (todavía no vinculado al mundo teatral), Ràfols Casamada, Subirachs o Tàpies encontraron nuevos medios de expresión en los escenarios de la ADB y, sobre todo, en la EADAG y su compañía la Adrià Gual. Otros grupos, los que contaban con medios suficientes para ello, fueron sustituyendo sus tradicionales colaboradores que se encargaban de la decoración por nuevos artistas más comprometidos con el concepto de espacio y volumen. El T.U. de Murcia, por ejemplo, comenzó a trabajar a partir de 1973 con Juan Antonio Molina, ingeniero que ocupó el lugar de su habitual decorador, José María Párraga, que hasta entonces había pintado los decorados para el grupo.

Sin embargo, el caso más normal en el teatro de grupos jóvenes era el recurrir a un miembro especialmente dotado para las artes plásticas que hiciese las veces de escenógrafo, aunque, generalmente, la propuesta no dejase de ser resultado de la deliberación entre todos los componentes del grupo. La precariedad de medios en la que se movió el Teatro Independiente obligaba a adoptar este tipo de soluciones de urgencia, que, no obstante, llevaron a la consolidación de un modo de trabajo escenográfico adecuado a este nuevo tipo de teatro, ya que los resultados, a partir de los mínimos medios materiales, precisaban la obtención de un máximo de eficacia que

respondiese a las necesidades dramáticas más inmediatas del grupo. Paradójicamente, las líneas evolutivas de la escenografía que fueron marcadas por los grandes renovadores de los años sesenta, simplicidad, economía formal y poder de sugerencia, estaban en consonancia con las características que, más por obligación que por libre elección, adquirieron los tratamientos escenográficos del Teatro Independiente.

La necesidad de realizar escenografías de bajo presupuesto, que fueran fácilmente transportables y que se pudieran adaptar a cualquier entorno dio como resultado la introducción y valoración de nuevos materiales en el teatro, la búsqueda de la economía, no solo material, sino también expresiva, lo cual se adaptaba a las modernas dramaturgias renovadoras que evolucionaban hacia la síntesis, la austeridad, la creación de espacios vacíos en los que se potenciase el trabajo del actor, el contacto directo con el público como eje básico de la escenografía, y, sobre todo, la simbiosis creadora entre el trabajo dramático y la concepción escenográfica. Los espacios escénicos del Teatro Independiente —así como, a menudo, del teatro estable más renovador— se presentaban semivacios, con elementos polivalentes que, a través de su poder evocador, fuesen capaz de crear una atmósfera y objetos escénicos que en manos del actor recibían múltiples significados. Este fue el caso de uno de los grupos más carismáticos del momento, Tábano, que, para *La ópera del bandido*, recurrieron a los socorridos paneles.

todos nuestros pasos iban orientados hacia una mayor simplicidad en el estudio del espacio escénico. Inventamos una escenografía basada en cuatro paneles reversibles sobre ruedas que resolvían la ambientación de la obra y con los que los actores podían jugar, cambiándolos de posición fácilmente a lo largo de la representación. [Tábano, 1975, 43]

El fenómeno del Teatro Independiente y el modelo de creación colectiva, tal y como se entendió en los años setenta —pasados ya los extremismos sesentaiochistas—, ofrecieron las condiciones necesarias para el nacimiento de la figura del escenógrafo-dramaturgo. Francisco Nieva, en su breve historia de la escenografía española de la posguerra para el catálogo de la exposición de decorados teatrales organizado por el Equipo Multitud en 1977, destacaba la positiva labor que el Teatro Independiente

desempeñó en la renovación de la figura del escenógrafo. «En verdad, solo el teatro independiente, prescindiendo de la profesionalidad y hasta de la “belleza”, revierte positivamente la idea que al escenógrafo se le imponía desde “arriba”.» [Nieva, 1977, s/n]

La evolución del Teatro Independiente constituye una buena ilustración del desarrollo de esta nueva concepción del trabajo escenográfico que parte de una aproximación al teatro y al trabajo dramático diferente a la del decorador teatral. Támano, por ejemplo, comenzó, en 1969, colaborando con artistas plásticos como Manuel Viola, que diseñó el péndulo de la cuarta pared para la creación colectiva *El juego de los dominantes*, donde también participaron el escultor Baron y el fotógrafo Schommer, o Manuel Mampaso, para *Escuela de bufones*. Sin embargo, a partir de la renombrada *Castañuela 70*, buscaron un tipo de escenografía que naciese de los propios planteamientos dramáticos del grupo y no de un encargo o de la labor paralela de un artista. De esta suerte, el trabajo escenográfico para cada espectáculo no partía de cero, sino que las experiencias y los planteamientos de cada montaje constituían ya puntos de partida para el siguiente, en la evolución sobre una misma línea dramática que se consolidaba con cada puesta en escena. La línea evolutiva del grupo se convierte, pues, en una investigación sobre un mismo tipo de dramaturgia en la que cada puesta en escena supone un nuevo eslabón. De ahí, que el *atrezzo* y los decorados de *Castañuela 70* fuesen la primera piedra de todo un tipo de estética y de una forma de hacer teatro.

La practicidad del escenario (cubos de madera susceptibles de utilizarse de diversos modos), la sencillez de los elementos (recortables de madera, paneles de barraca de feria) y el colorido abigarrado e informal del vestuario (apuntes de batas de cola, chaquetillas de flamenco, etcétera) nos sirvieron para dar un primer paso hacia resultados posteriores más elaborados. [*Ibidem*, 40]

Progresivamente, el Teatro Independiente rechazaba la concepción del decorado teatral como un encargo a una persona determinada que presenta un trabajo acabado unos días antes del estreno y que resulta ajeno al grupo, para evolucionar hacia una idea del trabajo escenográfico como una tarea encomendada a un equipo del propio grupo

que se va realizando a medida que transcurren los ensayos y dependiendo de la evolución que siguen estos. Para la escenografía, el atrezzo y los figurines de *Los últimos días de Robinson Crusoe*, esta idea se encontraba ya totalmente consolidada.

Los trajes, siguiendo la tónica del montaje anterior, se elaboraron también por miembros del grupo a base de retazos de telas y trajes viejos que probábamos una y otra vez con los propios actores hasta lograr lo que nos habíamos propuesto. Se formó un equipo de trabajo con cuatro o cinco personas que estaban realizando pruebas todo el día. El vestuario se iba haciendo con las aportaciones de todos los actores y el resultado se integró perfectamente en el montaje, reforzando la espectacularidad y adaptándose perfectamente a las necesidades de los actores. [Ibidem, 42]

Sin embargo, en el siguiente montaje, *La ópera del bandido*, un fallo de planificación hizo que los cuatro paneles reversibles que se habían concebido para la puesta en escena fuesen encargados poco antes del estreno, con lo cual, no se integraron plenamente en el montaje de la obra, no pudieron modificarse según las necesidades dramáticas de esta, y tuvieron que ser los actores los que adaptasen el juego escénico de acuerdo a los decorados, y no al contrario.

Si debemos plantearnos la coherencia de una escenografía con respecto al montaje en general, hemos aprendido que la organización del trabajo debe funcionar a la inversa. Es decir, partiendo de un esquema rudimentario de trabajo para plantear en segundo término su diseño definitivo, con las paulatinas aportaciones de los actores y en función de las necesidades particulares de la puesta en escena. [Ibidem, 43]

Esta concepción del trabajo dramático influye igualmente en la realización de una música para una puesta en escena. Si bien Tábaro realizó *Castañuela 70* con el grupo musical Las Madres del Cordero, en los sucesivos proyectos intentaron trabajar con músicos que fuesen parte del grupo. Ya no se trataba de buscar una música que le fuese más o menos bien al montaje, sino de crearla al mismo tiempo que se creaban los

figurines, la escenografía o la interpretación. La creación musical pasaba a integrar el trabajo dramático y, en ocasiones, incluso, a ser el punto de partida para la creación teatral. De este modo, más que referirse a ilustraciones musicales, se puede hablar de escenografía sonora. Este fue el caso de Tábaro para el montaje de *El retablillo de don Cristóbal*.

En lugar de componer en casa y montar después las canciones y la coreografía, se componía *en y durante* los ensayos. Al mismo tiempo que se inventaban los trucos escénicos iba surgiendo la música, o al revés, el tema musical precedía o motivaba un juego escénico determinado. Esta yuxtaposición dio como fruto una conjunción poco habitual en el teatro al uso. [Mendo, 1975, 37]

A mitad de camino entre el Teatro Independiente y el teatro estable, el caso de Fabià Puigserver es, posiblemente, el ejemplo más claro de esta nueva concepción dramática del trabajo escenográfico. La evolución de su labor teatral resulta significativa del proceso que tuvo que atravesar el teatro en España hasta llegar a la consolidación de un nuevo tipo de creación escenográfica. En 1965 abandonaba la EADAG en busca de una diversidad de ambientes teatrales en los que poder desarrollar junto a diferentes directores su labor de renovación escenográfica planteada, antes que nada, como un trabajo de dramaturgia que debía ser discutido con el director y que partía de planteamientos bilaterales. Entonces pasó al Grup de Teatre Independent (GTI) del CICF, donde trabajó con Francesc Nel·lo, con quien formó su primera pareja director-escenógrafo, modelo de trabajo que luego se reproducirá con Lluís Pasqual en el Lliure y que remite a la mayor parte de los grandes directores europeos, que a menudo han encontrado en el escenógrafo un estrecho colaborador, hasta el punto de no diferenciarse las aportaciones de uno y de otro. En 1968, con la escenografía y los figurines para *El adefesio*, dirigida por Mario Gas, presentaba ya una concepción de la escenografía — cuyos antecedentes estaban ya en algunos de sus trabajos en la EADAG — que nacía de un estudio dramático sobre la obra y que solo podía funcionar en escena en armonía con la línea dramática que imprimía el director al montaje.

con *El adefesio* ya había experimentado la primera tentativa de crear un espacio poético, un espacio donde los elementos escenográficos no fuesen a remolque de la acotación para representar un lugar determinado, sino que tuviesen capacidad de crear un espacio respecto a un lugar poético y no respecto a la acción concreta. Pienso que el resultado de esta ruptura, a pesar de ser la primera vez que yo ponía en marcha todo este concepto, fue una de mis realizaciones más conseguidas. Fue interesante para mí y para los otros. De repente se hablaba de la escenografía poética y no de la escenografía decorativa. Todo esto marca una pauta en mi camino profesional. [Graells y Hormigón, 1993, 207]

En esta línea escenográfica, Puigserver potenciaba un clima, un ambiente en el que la obra pudiese desarrollarse y proyectar sus significados, lo cual todavía quedaba cerca de la labor realizada por muchos de los pintores-escenógrafos que crearon bellos telones con sugerentes ambientaciones. No obstante, Puigserver ya no se limitó a pintar un telón o crear un decorado, sino que diseñó un espacio escénico interior y blanco, que ilustró con extraños motivos de tipo sexual, religioso y social. En 1970, concibió un espacio abstracto de carácter constructivista para *La noche de los asesinos*, dirigida por Trino Trives. Y a comienzos de los setenta, empezó con la creación de metáforas visuales que intentaban, no solo ofrecer una ambientación a la obra, sino aportar un significado. No se trataba, pues, de la exteriorización de una lectura de la obra, sino de la interiorización de una lectura personal y subjetiva, que profundizase en su significado y lo expresase por medio de volúmenes, formas, luces, colores y texturas, y, en algunos casos, incluso movimientos, como fue el caso de la polémica lona creada para el montaje de Víctor García de *Yerma* en 1971, cuyo movimiento se proponía como una imagen metafórica de la respiración interna de *Yerma*, que marcaba el ritmo dramático de la obra.

Puigserver explicó la recepción poco favorable de algunos de estos montajes por la falta de concordancia que hubo entre una propuesta escenográfica renovadora y una dirección tradicional, ya que esta concepción de la creación escenográfica solo podía funcionar y alcanzar su eficacia a partir de un trabajo conjunto entre el escenógrafo y el director. Los primeros tanteos de los años sesenta y comienzo de los setenta a menudo

no alcanzaron el deseado entendimiento entre la propuesta dramatúrgica que encerraba la escenografía y la dramaturgia que proponía el director o que mejor se adecuaba al texto dramático. Así lo denunció Pugiserver en diversas ocasiones, por ejemplo, con motivo del montaje de *Yerma* en el que acusó una falta de audacia por parte de la dirección de Víctor García para desarrollar una dramaturgia que potenciase la metáfora propuesta por la lona.

me parecía que dramatúrgicamente no se había ido lo suficientemente lejos. Para mí era muy frustrante que todas las posibilidades que había previsto para aquel dispositivo escénico que todo el mundo conoce por «la lona» acabasen siendo una simple máquina. [Graells y Hormigón, 1993: 210]

Dentro de este concepto de propuesta escenográfica-dramatúrgica, es esencial para el montaje de la obra el trabajo escenográfico inmediato y desde el principio del proceso de creación de la obra. La imposibilidad de realizar los ensayos por un lado y añadir la escenografía poco antes del estreno era la prueba más evidente de que este tipo de trabajo escenográfico contiene una propuesta dramatúrgica en consonancia con la cual debe desarrollarse el resto del proceso de creación. La escenografía dejaba de ser un telón de fondo o unos objetos o muebles que se añadiesen para hacer más sugerente la puesta en escena, sino que se convertía en la primera concreción escénica que determinaba el resto del montaje.

El escenógrafo debe ser el animador del montaje. Él es quien aporta las primeras concreciones, las primeras imágenes. Durante todo el proceso continúa siendo la referencia a lo concreto: distribución del espacio durante los ensayos, utillería, vestuario provisional... Aporta realidad al mundo inconcreto del director y los actores. [Graells y Hormigón, 1993, 256]

En algunos montajes la concreción escenográfica llegaba a ser el punto de partida para la creación dramatúrgica y podía incluso a sustituir al texto dramático como base inicial para la creación teatral. Este fue el caso, por ejemplo, del montaje de *Els Joglars Mary D'Ous*, en donde el espacio creado por Iago Pericot tras la propuesta de Albert

Boadella de hacer una obra sobre la idea del canon se convierte en la base para la creación dramática. Pericot diseña un cubo de mecanotubo de cuatro metros de arista y unas cintas y tela elásticas que las unen. Las improvisaciones que dieron como resultado el espectáculo se vieron determinadas por esta estructura espacial y los conceptos de arriba-abajo y dentro-fuera en que quedaba dividido el espacio. La necesidad de desplazamiento aconsejaba igualmente la construcción de un espacio escenográfico que fuese autosuficiente y no tuviese que estar a expensas de los escenarios que se fuesen encontrando en las giras. El cubo ofrecía la posibilidad de ser instalado en cualquier tipo de escenario, ya que su misma estructura paralelepípeda definía el espacio necesario sobre el que se había montado la obra.

su diseño había sido hecho para poder situarlo en toda clase de espacios, desde la caja a la italiana hasta el circular, del teatro hasta la plaza pública. Su facilidad de transporte y montaje, su volumen y peso nos obligaba a todos a forzar la imaginación para ir resolviendo todas aquellas acciones que surgían a lo largo de la creación de la obra. [Pericot, dic. 1987, 62]

La estrecha unidad que se establecía entre el desarrollo de la concepción escenográfica y la progresiva construcción de la obra era un rasgo fundamental de este modo de creación teatral que ya no partía de un texto literario previo. En el caso de *Mary D'Ous*, el mismo escenógrafo fue suministrando diversos objetos, como los taburetes o la tela elástica, a medida que se desarrollaba la obra. Pero no en todos los casos llegaba a alcanzarse la deseada simbiosis en el proceso creador de la obra y la concepción escenográfica, como denunció Puigserver a propósito de *Yerma* o el caso del artilugio diseñado por Juan Antonio Molina para el montaje del T.U. de Murcia de *Parece cosa de brujas*, en el que algunos actores actuaban sentados en sillas suspendidas sobre el escenario y desplazadas sobre unos cables dispuestos para este fin. La maquinaria escénica solo pudo estar acabada poco antes del estreno, con lo cual, toda la innovación que prometía al espectador, quedó desaprovechada por el tratamiento dramático.

La misma concepción de la escenografía como diseño de un espacio era suficientemente significativa de la necesidad de conocer la disposición de este espacio antes de empezar a montar la obra, pues no era posible pensar en una puesta en escena, cuando todavía no se conocía el espacio en el que se iba a desarrollar sin que luego existiesen los consecuentes desajustes. Esto se hacía especialmente evidente cuando la evolución escenográfica pasó de concebir el espacio escénico a disponer de todo el espacio teatral como materia diseñable para una propuesta dramática. La progresiva apertura del teatro hacia nuevos medios materiales y técnicos llevó a la escenografía a disponer no solo del espacio situado sobre la tarima donde se iba a desarrollar la obra, sino de todo el espacio teatral, lo cual ampliaba de forma notable la posibilidad de experimentar con nuevas disposiciones escenográficas diseñadas a partir del tipo de relación que se establecía entre actor y espectador.

La centralización de este eje como punto de partida para el diseño de una escenografía dentro de los nuevos modelos teatrales desarrollados en los años sesenta originó la ruptura con la disposición espacial del teatro a la italiana y la búsqueda de nuevas ordenaciones que permitiesen encontrar el diseño teatral más eficaz para que cada obra consiguiese una mayor comunicación entre el actor y el espectador. En muchas de las propuestas escénicas más vanguardistas desarrolladas a lo largo de los años sesenta y principios de los setenta, el espectador dejaba de ser un elemento pasivo para adoptar un papel que le viniese impuesto por la misma disposición del público dentro de la sala teatral. El público abandonaba su papel de mero espectador para convertirse en testigo, espía, juez, «voyeur» o víctima de la acción escénica. Ya en 1963, Hans Gussmann, arquitecto que participó en el seminario internacional organizado por el Centre National de la Recherche Scientifique sobre el teatro y la arquitectura, concluyó subrayando la problematización que el teatro moderno había desarrollado en torno a la zona de contacto entre la escena y la sala. «C'est à partir de la zone de rencontre entre la scène et la salle que s'organisera la construction du théâtre moderne; cette zone commandera la forme même de l'espace étroitement liée aux exigences fonctionnelles de la vue et de l'acoustique.» [Gussmann, 1963, 114]

En España, la ruptura con el espacio a la italiana se produjo por una doble vía, de un lado, a través del teatro de grupos, de otro lado, por medio del teatro más estable. El teatro de grupos, sobre todo en su fase de Teatro Independiente a finales de los sesenta, tuvo como uno de sus objetivos fundamentales el llegar a otros públicos de clase social baja y tradicionalmente marginados del fenómeno teatral contemporáneo, lo cual les hizo ir recalando en los más insólitos espacios para levantar su tablado. Plazas, bares, locales culturales, fábricas... ofrecían un sinfín de nuevas posibilidades para establecer una relación diferente entre la sala y el espectador.

Sin embargo, estas propuestas escénicas carecían en muchos casos de una base dramática que preste una significación concreta a la nueva relación establecida entre actor y espectador fuera ya del teatro a la italiana. Fue en centros teatrales más estables donde comenzaron a desarrollarse propuestas dramáticas que pedían una nueva disposición del público. Fabià Puigserver había tenido ya la oportunidad de experimentar con muy diversos tipos de espacios teatrales, ya que la Cúpula del Coliseum donde se estableció la EADAG disponía de un espacio circular que no estaba predeterminado teatralmente, por tanto, debía estudiarse la disposición del público para cada obra, aunque la mayoría se planteasen en círculo. En 1969 desmontó todo el patio de butacas del teatro de L'Aliança de Poble Nou para colocar en el centro la acción dramática de *Tot amb patates*, de Arnold Wesker, y en 1972 introduce el escenario central en un teatro profesional, el CAPSA, para la puesta en escena de *Una guerra en cada esquina*, de Luis Matilla, bajo la dirección de Antoni Chic. No obstante, en ambos casos no se partía de una verdadera necesidad dramática de romper el espacio a la italiana, sino que más bien se trataba de intentos rupturistas propios de una época en la que se sentía la necesidad de experimentar a toda costa.

Casos muy diferentes fueron aquellos montajes en los que la creación de un nuevo espacio constituía una condición *sine qua non* para el desarrollo de un tipo de dramaturgia que estaba posibilitada únicamente por ese nuevo espacio escénico. Por ejemplo, las disposiciones espaciales diseñadas por Puigserver para *La Setmana Tràgica* o para *Alias Serrallonga* —esta última en colaboración con Iago Pericot—, ambas de 1975, en las que se buscaba nuevas distribuciones del espacio escénico, ajenas

completamente al teatro a la italiana, donde poder desarrollar nuevas formas de narración dramática que buscasen el pluriperspectivismo y la dramatización de la voz colectiva del pueblo. Esto implicaba una ruptura radical con el espacio a la italiana, concepción escénica especializada en la expresión de conflictos de carácter individual. Estas experiencias ya habían sido anticipadas por los montajes del Théâtre du Soleil, 1789, 1792 o *L'Age d'Or*, o el *Shakespeare Memory*, dirigido por Peter Stein. Un antecedente español de estos montajes lo constituyó *El Fernando*, del T.U. de Murcia, estrenado en 1972, y cuyo desarrollo dramático tenía lugar en tres escenarios diferentes que envolvían al público, más un cuarto escenario para el grupo de música Rincón de Folk. Desafortunadamente, en las únicas siete representaciones que se permitieron no se pudo representar la obra en un espacio distinto al del teatro a la italiana, con lo cual la concepción escénica se redujo a las limitadas posibilidades de transformación que permite este tipo de teatro.

La aparición de nuevas concepciones escenográficas dentro de unos modelos teatrales diversos que implicaban nuevos procesos de creación no pueden ser entendidas como simple evolución formal del teatro, sino que solo encuentran su explicación como expresión del desarrollo de nuevas mentalidades en la sociedad occidental. Sectores sociales minoritarios habían ido desarrollando durante los años sesenta un discurso social colectivista que luchaba contra la concepción individualista defendida por la sociedad burguesa. El teatro a la italiana y su concepción escenográfica frontal y aislada del espectador se oponía a las nuevas corrientes de colectivismo, centralización del espectador y búsqueda de nuevas formas de contacto con el público. La evolución social trajo nuevas necesidades de expresión que originaron un nuevo concepto de la escenografía al servicio de un teatro que partía de valores diferentes a los que encerraba el ilusionismo de raíz burgués expresado a través del teatro a la italiana. Parte de los experimentalismos escénicos de estos años respondían a la ola rupturista y a la búsqueda de nuevas formas liberadas de las limitaciones que imponía el teatro de tradición burguesa. La ruptura con el espacio escénico a la italiana constituía un acto de liberación, de protesta social que adquiriría un sentido político. En 1970 Montse Amenós diseñó el espacio escénico para el montaje de *El juego de los insectos*, de los hermanos Kapek, dirigido por Javier Navarro. En él se partía del espacio convencional a la italiana, pero

los actores utilizaron todo el espacio teatral. Así explicaba la escenografía, décadas más tarde, las motivaciones que llevaban en la época a la continua ruptura de las formas teatrales más tradicionales.

recuerdo que en el año 70 yo sentía la absoluta necesidad de hacer un montaje teatral en el que el espacio, fuese el que fuese, estuviese utilizado de otra manera. Creo que era una especie de protesta personal que yo necesitaba realizar. Me monté un espectáculo porque veía que lo que se estaba haciendo era un callejón sin salida y había que hacer algo, había que experimentar, sencillamente. [...] en aquella época se hicieron una serie de cosas que tenían que ver con esto. Hay épocas en que hay algo así como una necesidad colectiva. [Montse Amenós, en «Seis escenógrafos...», mayo, 1986, 33]

Retomando la cita del escenógrafo Svoboda, se puede insistir en que la evolución que experimentó el concepto de escenografía en los años sesenta, no se trataba de la renovación de un elemento del fenómeno teatral como hecho aislado, sino que se encuadraba dentro de un período de renovación general del teatro que fueron los años sesenta. Si la concepción escenográfica sufrió un cambio radical, es porque estaban surgiendo nuevas concepciones del fenómeno teatral que permitían que la escenografía se desarrollase fuera de los estrictos modelos de creación teatral que imponía la dirección escénica de los años cuarenta y cincuenta. La escenografía solo podía renovarse cuando la dirección de escena se adscribiese a otros modelos teatrales que permitiesen una nueva concepción de la creación escenográfica como hecho creador de una nueva realidad, y no como mero acto de decoración o ambientación del texto dramático.

Como se estudió más arriba, el proceso evolutivo de la puesta en escena tomó un especial impulso durante los años sesenta, sin que esto haya impedido que dentro de una concepción teatral más tradicional no se hayan producido decorados que alcanzasen niveles artísticos notables, a pesar de que la crítica teatral más progresista de los años sesenta negase toda realidad de renovación escénica durante las dos primeras décadas de posguerra. El mismo Nieva [feb. 1970; mayo, 1968] afirmó en repetidas ocasiones que «tras la guerra, toda posible vanguardia queda descartada hasta lo último de la década de

los 50» [feb. 1970: s/n]. Por el contrario, toda la crítica ha aceptado los años sesenta y comienzo de los setenta como un período de inquietud teatral e innovación escénica. Isidre Bravo, en su *Escenografía catalana* [1986], destacaba igualmente este período como un período de renovación escenográfica sin parangón hasta el momento.

L'atenció d'alguns escenògrafs a les renovacions de l'estranger en el plantejament de l'espai y la voluntat dels grups de teatre independent d'apartar-se de l'escenografia convencional per arribar a noves formes d'expressió, foren els dos fenòmens que van convertir la dècada dels seixanta en el moment d'una efervescència de canvis, d'una diversificació de plantejaments y un libèrrim eclecticisme mai no coneguts fins aleshores. [Bravo, 1986, 290]

Este período de renovación de las formas escenográficas solo puede ser concebido en solidaridad con la evolución que, paralelamente, estaba sufriendo el concepto de dirección escénica, de interpretación y, en una palabra, del fenómeno teatral, y esta, a su vez, provocada por la evolución social del mundo occidental. A medida que se fue extendiendo un nuevo modelo de dirección escénica y una concepción más plástica del teatro, se posibilitó una nueva concepción de la creación escenográfica. De este modo, citaba Nieva a directores como José Luis Alonso o Adolfo Marsillach como los primeros benefactores de la renovación escenográfica en los teatros de Madrid, ya que esa «otra forma de concebir el espectáculo» le ofreció las posibilidades para desarrollar una labor escenográfica tan renovadora y a la altura de una dramaturgia tan creadora y personal como aquella de la que hizo gala Nieva.

Es entonces cuando, por una cuestión de azar, me beneficio de las inquietudes que José Luis Alonso o Adolfo Marsillach demuestran hacia mayores complejidades de la puesta en escena. A partir de entonces y de una forma general, el escenógrafo comienza a tener otra clase de encargo y entonces es posible observar que los artistas plásticos que normal o accidentalmente se entregan a la escenografía se encuentran en perfecta disponibilidad de proveer de un nuevo material a la escena española. [Nieva, feb. 1977, s/n]

Después de una década de renovación escénica en la que esta estuvo centrada esencialmente en el concepto de dirección de actores y la aparición de un nuevo modelo de intérprete, a finales de los sesenta, un nuevo tipo de creación escenográfica que se había ido gestando durante toda la década tomó el relevo y se convirtió en motor de la renovación teatral durante los primeros años setenta. Este concepto de escenografía nació estrechamente vinculado con la idea de propuesta dramática, es decir, que no se limitaba únicamente a una renovación de las técnicas, materiales y disposición espacial de estos, sino que, fundamentalmente, se trataba de un tipo de escenografía vinculado estrechamente al concepto de trabajo dramático.

Es hacia los últimos años de la década, cuando el trabajo de Fabià Puigserver comienza a empujar con fuerza el teatro barcelonés. Se diría que es la escenografía lo que pone en movimiento los resortes dramáticos que han de poner en marcha un teatro más moderno, no por sus textos más o menos actuales, sino por la concepción de la puesta en escena. [Abellán, 1993, 205]

La importancia que fue adquiriendo la escenografía dentro de las escuelas de teatro es una buena prueba de la evolución que esta estaba adoptando en los años sesenta. Si bien en la Real Escuela de Arte Dramático de Madrid la escenografía apenas pasó de ser una asignatura, en el Institut de Teatre, con la incorporación de Fabià Puigserver como profesor de Escenografía y más tarde director de dicho departamento, la escenografía se convirtió en una especialización al lado de la dirección escénica y la interpretación. Estos nuevos departamentos no se apoyaron exclusivamente en la antigua concepción artesanal, ahora técnica, para la realización de los decorados, donde se enseñaban las características y el manejo de los nuevos materiales, sino que subrayaron una concepción dramática de la creación escenográfica en la que esta siempre creciese unida a una propuesta dramáticamente creadora. A este respecto, resultan muy reveladoras las dudas que expresa Iago Pericot, profesor de escenografía del Institut del Teatre desde 1972 y director de este departamento desde 1983, en relación a las difusas fronteras que puedan separar la escenografía, de la dramaturgia y de la dirección escénica.

Y mi duda, en este aspecto, consiste en que yo no sé si estoy educando directores o escenógrafos. Intento educar escenógrafos, ya que es mi obligación dentro del Instituto del Teatro, pero me veo absolutamente incapaz de plantearme un proyecto de escenografía sin meterme en la dramaturgia, es decir, sin meterme en el montaje del espectáculo. [...] No sé dónde empieza y dónde termina cada cosa, pero creo que este debe ser el planteamiento, o sea, que el escenógrafo debe meterse en el montaje y el director debe meterse en la escenografía. Es la única solución que encuentro en estos momentos, porque, de otra manera, [...] la escenografía se convierte en un encargo. [«Seis escenógrafos...», mayo 1968, 39]

La misma idea era compartida por Puigserver cuando negaba la capacidad creativa de una escenografía que naciese al servicio de una dirección escénica dada, y en la que todo se convirtiese en funcionalidad o utilidad al montaje concebido por el director. La concepción de la creación escenográfica como una actividad dialéctica entre el escenógrafo y el director implicaba un nuevo concepto de teatro que comenzaba a introducirse en los años sesenta y, según el cual, el director entendía el proceso de creación teatral como una actividad plural en la que interviniesen diferentes creadores, cuyos resultados debían ser armonizados al servicio de un único proyecto dramático, al que todos cooperan desde la especificidad artística de su labor creadora. La figura del escenógrafo-dramaturgo fue exigida dentro de este nuevo marco de creación teatral. Así, Puigserver, probablemente el más preclaro exponente de esta concepción de la escenografía, definía a su director teatral modélico como aquel con el que se establece una relación dialéctica, cada uno desde su campo de creación, para llegar a una síntesis común, y para esto se hacía necesario que el director entendiese de escenografía, así como el escenógrafo de dirección.

Y, de verdad, con los directores que yo me he entendido siempre son con los que entienden de escenografía, que saben lo que quieren y para qué lo quieren, y si yo creo que tiene razón en lo que quieren, no hay ningún problema, yo puedo proponerle otras cosas, y, a veces, cambiamos totalmente el concepto a partir de una contraoferta mía. Pero eso ya no importa, cuando entramos en una dinámica

de relación dialéctica, ya no importa nada. Esa es la vía. [«Seis escenógrafos...», mayo 1986, 40]

Francisco Nieva es otro de los grandes renovadores de la escenografía española de los años sesenta, sin embargo, a pesar de partir de un concepto dramático del trabajo escenográfico, su posición ante el proceso de creación teatral difiere sustancialmente de la postura y la función ejercida por Puigserver en la historia del teatro español. Nieva volvió a España después de una larga temporada de trabajo en París, donde tuvo oportunidad de conocer las últimas tendencias escénicas. Para la arrolladora personalidad creadora de este hombre de teatro, el trabajo escenográfico se proponía como resultado de un profundo estudio del montaje que se iba a realizar, y era necesario que se integrase de este modo en el resultado total de la puesta en escena. Es decir, la escenografía no es ni un acto de creación individual de un artista plástico al margen del resto del proceso creador ni un trabajo funcional al servicio de unas acotaciones. Bajo este perfil, se presenta Nieva en España a principio de los sesenta.

Empecé a buscar trabajo. Y mi carta de presentación había de ser mostrando mis dibujos, de una tecnología teatral más al día. Es decir, de contenido dramático, demostrando un análisis global de la obra en proyecto y su realización práctica. Asimismo con el empleo de nuevos materiales escénicos. [Nueva, 1991, 72]

La obra escenográfica de Nieva supuso una radical reivindicación de libertad formal por parte del escenógrafo a partir de una imaginación desbordante que negaba cualquier tipo de límites al acto de la creación artística. Sin embargo, por un lado, Nieva llegaba al teatro con un mundo estético propio y una dramaturgia muy personal que le diferenciaba —pero también le limitaba— de la mayor parte de los creadores teatrales que han desarrollado su trabajo al servicio de tales o cuales propuestas dramáticas y que se han caracterizado por su eclecticismo. Nieva introdujo en España un mundo estético rebosante de imaginación, que exigía una total libertad por parte del escenógrafo, pero que no buscaba nuevas estructuras teatrales, ya que la mayor parte de su teatro se ha desarrollado dentro del marco del teatro a la italiana, aunque subrayando

toda su teatralidad. Si bien esto supuso una limitación del trabajo renovador de Nieva, no le niega en ningún caso la validez y la influencia que su concepción dramaturgica de la creación escenográfica tuvo en España. El mismo Nieva contaba la sorpresa y el rechazo que produjeron sus proyectos dramaturgicos cuando intentaba crearse un puesto en el panorama teatral español. Luis Escobar admiró la calidad artística de los proyectos que Nieva le presentó, pero desconfió ante algo tan novedoso. «Llovet no tenía los escrúpulos proustianos de Luis: “Está muy bien, así debe hacerse el teatro ahora. Ponte en contacto con directores jóvenes, relaciónate”» [*Ibidem*]. Sin embargo, lejos de confinarse en los círculos minoritarios del teatro joven, supo encontrar quien pudiera ofrecer más posibilidades a su renovadora concepción estética, y, del brazo de los directores más renovadores con que contaban los circuitos estables del teatro español, José Luis Alonso y Adolfo Marsillach, consiguió introducir en el panorama español su fantasioso mundo de creación desbordante.

De ahí que, por otro lado, a diferencia de Puigserver, Nieva trabajase principalmente dentro de estructuras menos dinámicas y bajo modos de creación teatral menos flexibles. Puigserver trabajó en la mayoría de los casos con directores igualmente jóvenes, procedentes de ámbitos teatrales minoritarios y formados en las nuevas corrientes renovadoras. Con ellos, buscó siempre modelos de creación teatral que se oponían a la rígida jerarquización del tipo teatral predominante en España en los años cuarenta y cincuenta. Debido posiblemente a la importancia y calidad artística que algunas compañías privadas y, sobre todo, los teatros públicos conservaban en Madrid, a diferencia del estado crítico que vivía el teatro comercial en Barcelona y la inexistencia durante los años sesenta de un teatro público, Nieva desarrolló su trabajo renovador dentro de estructuras teatrales mucho más estables que aquellas en las que trabajo Puigserver.

En consecuencia, tanto por las características formales de su creación escenográfica-dramaturgica, como por las condiciones materiales en las que desarrolló su trabajo, Nieva representa un lugar intermedio entre el escenógrafo-pintor que desarrolla su trabajo para un director teatral y el escenógrafo dramaturgo que concibe su trabajo como un acto de creación, no solo plástico, sino también teatral, en la medida en que su

escenografía implica todo un lenguaje teatral. A pesar de que su colaboración con Alonso fue estrechándose, el mismo Nieva no dejó de hacer hincapié en el carácter reservado, introvertido e intimista del director, que le alejaba como integrante ideal de una pareja director-escenógrafo, cuya simbiosis presentaba Puigserver como el modelo ideal de creación teatral. «Se comprometió con mi audacia en ciertos terrenos, pero me tenía miedo. Sin embargo, fue el que más se comprometió» [*Ibidem*], declaraba Nieva acerca de sus relaciones con Alonso.

De acuerdo con el modelo más claro de escenografía-dramatúrgica que representaba Puigserver, esta concepción de la creación escenográfica implicaba una nueva jerarquización de los elementos que intervienen en el fenómeno teatral. Ya no se presentaba una subordinación clara de la escenografía a la dirección escénica o de ambas al texto literario de partida, sino que cada actividad suponía un acto de creación diverso y específico, que solo podían convivir en mutuo respeto y poniéndose al servicio de una propuesta dramatúrgica única y armonizadora de las diferentes actividades creativas que implica el fenómeno teatral. La relación jerárquica de los diferentes elementos tuvo que abandonar sus antiguos moldes inmovilistas y se presentaba ahora dentro de un dinamismo que quedaba abierto a concepciones diversas del teatro. Escenografías, decorados, pintor-escenógrafos o escenógrafos-dramaturgos son solo polos entre los que se mueve la creación teatral contemporánea dentro de un amplio abanico de posibilidades.

De acuerdo con esta actitud plural e integradora del teatro como un sistema de elementos que se ordenan de muy diferentes maneras, que, a su vez, dan lugar a tipos de teatros igualmente diversos, que responden a diferentes procesos de creación, Montse Amenós concluía una mesa redonda entre escenógrafos con la aceptación de las diferentes concepciones del trabajo escenográfico, de acuerdo a una visión complementaria y no excluyente de estas: «se produciría escenografía solo cuando hubiera esta maravillosa simbiosis director-escenógrafo, con lo cual a mí realmente me encantaría poder firmar las cosas, unas como “escenografías” y otras como “decorados”.» [«Seis escenógrafos...», mayo 1986, 44] La imposibilidad de encontrar líneas divisorias bien definidas en el campo de la expresión artística entre unos tipos y

otros de creación escenográfica —o, en un marco más amplio, creación teatral— hace que, en última instancia, sea el análisis de cada puesta en escena el punto de referencia obligado para dilucidar, casi siempre de forma gradual, la mayor o menor adscripción de un montaje dado a un modelo u otro de teatro, dependiendo siempre de la relación que establezcan los diferentes elementos que integren la puesta en escena.

II.5. LA CRÍTICA ANTE EL FENÓMENO TEATRAL

Como sucedió con los directores, autores, escenógrafos o actores, también los críticos fueron tomando diferentes posiciones ante la evolución del fenómeno teatral. Las nuevas relaciones entabladas entre el texto literario previo y el proceso de la creación teatral obligaron a los críticos a replantearse el teatro desde nuevas perspectivas. La puesta en escena de autores como Ionesco o Brecht, así como la revalorización de algunos elementos escénicos, el fenómeno de la creación colectiva protagonizado por los grupos más jóvenes o el surgimiento de escuelas de teatro hicieron que la crítica adquiriese puntos de vista diversos sobre el objeto de su estudio. El fenómeno teatral se había puesto en movimiento y lo que algunos años antes parecía obvio y fuera de toda duda, ahora se sometía a juicio, ya nada quedaba totalmente claro en lo concerniente al hecho escénico. La ruptura de barreras formales y la ampliación de los modos de creación obligaba a la crítica a abandonar posturas dogmáticas y adoptar actitudes abiertas, tolerantes y heterodoxas que les permitiese volver a abarcar el ancho y complejo espectro teatral que comenzaba a presentar el teatro contemporáneo en España.

No obstante, como en el caso de la creación dramática o escénica, más que de una sustitución de unas corrientes críticas por otras nuevas, cabría hablar de la convivencia de diferentes aproximamientos, justificados por un objeto artístico tan heterogéneo como el fenómeno teatral. Los diferentes modelos de creación no solo exigían diversas concepciones de la escena, así como nuevas formas de comunicación teatral, sino también acercamientos críticos diversos que pusiesen de manifiesto, según los casos, los aspectos más relevantes de cada tipo de espectáculo. Así pues, las corrientes críticas que fueron surgiendo a lo largo de los años sesenta y setenta, desde la crítica filológica o textual tradicional hasta la antropológica, pasando por el neomarxismo, el estructuralismo y la semiótica, lejos de ostentar un carácter exclusivista, posibilitaron el estudio y la valoración de elementos que, si desde otras concepciones escénicas más tradicionales no eran esenciales, ahora se habían convertido en ejes de la renovación teatral. Pavis [1985, 135] señalaba esta diversidad en la que, dada la evolución experimentada por el teatro durante el siglo XX, se había visto obligada a desarrollarse la crítica:

L'objet de la critique théâtrale est d'une telle variété, d'une telle richesse et, aujourd'hui, d'une telle polymorphie que son interprétation éclate en une multitude de visées critiques et de discours qui n'ont rien en commun, si ce n'est le désir vague de choisir un aspect de la représentation ou du texte comme impulsion ou comme détonateur pour libérer sa propre parole.

La crítica más tradicional, acostumbrada a un modelo logocéntrico de creación escénica, tendía a la búsqueda de las claves de la obra teatral en el texto dramático, por lo que este se convertía en el centro de atención del comentario crítico. La puesta en escena se presentaba como una mera «puesta en pie» del texto dramático, sin mayores repercusiones estéticas ni éticas. El acto de creatividad pertenecía casi exclusivamente al autor del texto, y directores, escenógrafos y actores se les suponía limitados a servir la propuesta textual con mayor o menor decoro. En muchos casos, extensas reseñas de un determinado montaje quedaban reducidas al análisis del texto dramático y la exposición del contexto literario, cultural y social del momento histórico que vivió el autor dramático. La representación teatral se convertía en la justificación para acometer el análisis del texto dramático en cuestión, cuyos resultados hubiesen sido, teóricamente, los mismos con independencia del montaje, la propuesta dramatúrgica del director, el tipo de interpretación o la expresión plástica del escenógrafo. La dirección de escena estaba considerada como la mecánica transposición de los elementos que el autor detallaba en su texto. El resultado de la crítica a partir de una lectura del texto no habría variado considerablemente.

Rafael Vázquez Zamora, por ejemplo, crítico de *Ínsula* a principio de los años sesenta, fue un ejemplo representativo de este tipo de crítica que respondía al modelo teatral que había predominado en la posguerra. Así, con motivo de la puesta en escena de *Divinas palabras*, dirigida por Tamayo, calificaba la ocasión de extraordinaria, «ha sido una formidable novedad, algo tan nuevo como cuando Jacinto Benavente estrenó *El nido ajeno*, o *Casona Nuestra Natacha*», sin embargo, negaba que este éxito hubiese podido deberse a la labor del director —a pesar de calificarla de «admirable»— o alguno de los

artífices del montaje, que no fuese el autor dramático, ya que los primeros se limitaban a cumplir con corrección su labor de artesanos del teatro:

ni tampoco por la admirable dirección escénica de José Tamayo, aunque esta le haya dado el tono indefinible que permite a una obra teatral presentarse en cada época con el color y la luz en que el público se encuentra a gusto. No ha sido por esto [la puesta en escena], pues con ello (teóricamente) debemos contar [Vázquez Zamora, dic. 1961, 23].

Así pues, sin dejar de admirar la labor de Tamayo, en ningún caso parecía sospechar que una labor de dirección de escena pudiese incluir una lectura determinada de la obra, que implicase, a su vez, una determinada expresión formal de esta. El éxito de una obra teatral no dejaba de estar mediatizado por estos tamices del adaptador, el director, los intérpretes o el escenógrafo que, a los ojos del crítico, parecían ser elementos naturales, meros transportadores mecánicos y transparentes de las palabras de un texto a la escena.

Torrente Ballester [en. 1964] justificaba la desilusión ante la puesta en escena de *La casa de Bernarda Alba* en la dirección de Juan Antonio Bardem a partir de una concepción del teatro igualmente subsidiaria del drama, de modo que el primero se presentaba como una prolongación, más o menos bien realizada, más o menos bella, de un texto dramático. El problema, según dicho crítico, radicaba en que una puesta en escena nunca iba a ser capaz de satisfacer toda la riqueza imaginativa que el lector del texto hubiera podido desarrollar a raíz de la lectura de una buena obra dramática, como era el caso que ocupaba al crítico. Por tanto, este comenzaba aconsejando que no se leyera el teatro, no porque no se pudiera leer, sino por la desilusión que siempre se llevaría el lector al presenciar su montaje escénico:

Leer teatro daña al teatro. La pieza leída es, la mayor parte de las veces, también soñada, y cada cual sueña a su gusto e imagina con todas las perfecciones, las posibles y, naturalmente, las imposibles. No hay, en tales realizaciones imaginarias, voces impropias, figuras que no van al personaje, escenarios y ambientes que contradicen el texto, o lo desdibujan, o —a veces— lo disminuyen.

El mejor teatro lo ve el lector imaginativo cuando cierra los ojos; el mejor, a su manera y a su gusto, que no es, probablemente, el mío ni el del lector, pero es el único que le satisface [35].

La concepción del teatro como una obra que solo alcanzaba su puesta en escena ideal en la mente del lector encontraba ya sus primeros antecedentes en las corrientes simbolistas de principios de siglo, ya que la dificultad que presentaban estos textos simbolistas para su puesta en escena desanimaban a menudo a autores, directores y escenógrafos y les llevaba a pensar que toda representación real de un texto implicaba una castración de la riqueza que ofrecía la obra literaria. Esta misma opinión dejaba entrever José Luis Alonso en algunas de sus declaraciones acerca de su trabajo escénico:

Entonces me doy cuenta de que el resultado no se parece nada a lo que había previsto. El teatro es un arte impuro, porque cada noche es distinto, ya que hay demasiados intermediarios entre la creación y el resultado. [...] Los directores de escena somos los profesionales más frustrados. Ello se debe a que la imaginación va muy lejos, en sueños todo es ideal, y luego, en la concreción, te dejas cosas y todo se tiñe de pequeñas frustraciones [Rubio Jiménez, 1994, 18].

La idea de un teatro que priorizaba el texto dramático como continente de las claves fundamentales de la obra en detrimento de la capacidad creativa autónoma de la puesta en escena es la que predominaba en la mayoría de la crítica periódica madrileña hasta la primera mitad de los años sesenta. Sin embargo, esto no se debía tanto al predominio de una u otra corriente crítica, como al desarrollo dominante de una determinada concepción y práctica teatral a la que respondía la crítica. De este modo, la crítica periódica se presentaba como un reflejo de los gustos mayoritarios del espectador medio. El mismo Alonso [verano 1969, 60] se asombraba de la poca atención que la crítica hispanoamericana prestaba al análisis del texto dramático, valorando muy positivamente la erudición histórica que parte de la crítica periódica española demostraba durante estos años:

Yo creo, y lo he dicho allí públicamente, que la crítica teatral española está a cien codos por encima de la crítica teatral hispanoamericana. Ellos suelen hacer más bien la reseña de una interpretación, de una dirección, dejando la obra en segundo término. No consideran tanto al teatro como un género literario como se considera en España.

Entre la imagen de la obra teatral implícita en este tipo de crítica y la concepción del teatro como un lenguaje artístico específico y no literario —aunque la puesta en escena pudiese tener su punto de arranque en un texto dramático— se abría una distancia que permitía las más variadas corrientes críticas, en la medida en que una obra se estudiase desde una u otra posición. Estas diferentes actitudes, al igual que los diversos modelos teatrales, convivieron en una misma sociedad en la que el teatro iba dejando de ser una expresión artística no problematizada y fácilmente definible. Nótese, por ejemplo, la defensa que hacía Puigserver [1993, 212] de la muy distinta naturaleza artística del teatro como puesta en escena frente al teatro como género literario, y la necesidad de estudiar ambas, cada una en su autonomía y especificidad:

Sobre estas cuestiones de las diferentes lecturas de nuestros textos, a mí me parece que hay un gran camino que recorrer. Sabemos lo que hay en los textos, pero el teatro se hace sobre el escenario. Una obra se ha de experimentar mucho para conocerla bien. Somos unos perfectos desconocedores de nuestro teatro, porque no lo hemos visto ni lo hemos hecho, al margen de si tiene más o menos valor, si un autor es o no «un Ibsen» [...] Hay que conocer lo que tenemos y eso solo se consigue haciéndolo.

A comienzos de los años sesenta cualquier compañía que se preciase presentaba ya su director de escena. La figura del director consolidaba su puesto, adquiría prestigio y se convertía en una marca de garantía artística. Ahora bien, la aceptación del director de escena como un integrante más en el proceso de elaboración teatral no hacía sino abrir otro debate: la verdadera función de este en la creación teatral. En muchos casos, como denunciaban algunos sectores minoritarios de la crítica, la figura del director no dejaba de ser un elemento teórico sin demasiada trascendencia práctica. Esto se ponía de

manifiesto en la valoración que la mayor parte de los profesionales de los medios de comunicación de estos años realizaban de una puesta en escena. A menudo, la atención dedicada al análisis del montaje no pasaba de unas líneas elogiando o rechazando la interpretación de fulanita o menganito o dando fe de la elegancia o la gracia de unos decorados.

Al margen de algunas revistas especializadas como *Primer Acto* o *Acento Cultural*, todavía en los primeros años sesenta resultaba difícil encontrar una crítica teatral que dedicase excesiva atención al fenómeno de la puesta en escena. Con la llegada de nuevas corrientes estéticas y modelos diversos de acercarse a la creación teatral, fueron apareciendo en diarios y revistas nombres nuevos que aportaron otras perspectivas acerca del objeto teatral. A este respecto, es significativo, por ejemplo, la sucesión de Rafael Vázquez Zamora, representante de una concepción de la escena como proyección mecánica del texto dramático —centro exclusivo de su atención crítica— en la figura de José María de Quinto [Quinto, 1969; Aznar Soler, 1993], representante del nuevo movimiento de crítica social de tendencia marxista que caracterizó un sector de la crítica minoritario, pero de importancia fundamental por su compromiso con la renovación de las formas escénicas. La crítica marxista aplicada al teatro señaló la puesta en escena como una forma de expresión autónoma, estética y éticamente valorable. Frente a la crítica de carácter social de los primeros años sesenta el marxismo más ortodoxo desarrollado ya en la segunda mitad de la década defendió una concepción dialéctica y materialista de la historia que colocó en primer plano la interpretación socio-histórica de la obra de arte y el análisis de este como un exponente de la ideología y economía de su tiempo histórico. Con respecto al teatro, los diversos canales de comunicación escénica desarrollados por algunos de los principales creadores del siglo XX como Meyerhold, Piscator o Brecht señalaron el fenómeno de la puesta en escena como un eficaz medio de ofrecer lecturas ideologizadas de los textos clásicos. La dirección teatral se reveló como una actividad lo suficientemente libre y creativa como para poder presentar en la escena sus propias lecturas históricas de las obras dramáticas, y viceversa, la renuncia a este tipo de puesta en escena implicaba igualmente una actitud no solo estética sino también ética por parte de sus creadores. En cualquier caso, el fenómeno de la puesta en escena había dejado de ser una inocente actividad de

trascodificación de un texto literario para reivindicarse como una actividad artística y, por tanto, desde el pensamiento marxista, ideológica. Miguel Bilbatúa, otro de los más destacados exponentes de la crítica marxista, comenzó pronto a defender esta concepción de la creación teatral desde las páginas de Cuadernos para el diálogo, así como desde otras revistas teatrales especializadas. Desde este corriente, consideraba la literatura y el teatro como «dos artes irreducibles» [Bilbatúa, en.-mar. 1972, 79], dos expresiones artísticas diversas, tanto por el signo que utilizaban como por el tipo de código en el que se basaban.

La crítica periódica empezaba a incluir, progresivamente, comentarios más extensos sobre la puesta en escena. Desde mediados de los años sesenta, la creación de espectáculos teatrales cuyo máximo interés era una determinada interpretación, como fue el caso de la renombrada representación de Proceso por la sombra de un burro por el TEM en 1965, una escenografía especialmente creadora, como algunas de Francisco Nieva o Fabià Puigserver, un espectáculo teatral que llamaba la atención por la originalidad de su montaje, como muchos de los trabajos de Marsillach o Salvat, o incluso una obra que llegaba a prescindir del texto, por ejemplo los primeros espectáculos de Els Joglars, obligaban a la crítica más conservadora formalmente a adquirir nuevos instrumentos de análisis y a la valoración de aspectos teatrales ajenos al texto dramático.

Al margen del texto dramático, el aspecto teatral que más fácilmente se fue introduciendo en la crítica periódica fue el de la interpretación, pero aún este estaba considerado como un elemento secundario si se comparaba con el análisis erudito del texto literario. Aragonés [1987, 63], crítico de La Estafeta Literaria, protestaba por los comentarios que suscitaban sus reseñas teatrales debido a la atención que dedicaba al enjuiciamiento de la interpretación:

Con frecuencia se me dice que están de más en las críticas de teatro de La Estafeta Literaria los comentarios sobre la interpretación; que el «Fulanito hizo una creación de su personaje», o el «Mengano, bajo de tono, frío y artificioso», son circunstancias menores, más propias de la reseña informativa de los diarios

que de una crítica con miras intelectuales como la que corresponde a esta página, en la que debo prestar atención exclusiva al texto escrito y a su inserción dentro del panorama de nuestro teatro.

A medida que avanzaban los años sesenta, se fue detectando una creciente atención hacia aspectos escénicos como la interpretación, el ritmo de la obra o la disposición de objetos y actores en escena. Sin embargo, el cambio cualitativo esencial no consistió tanto en dedicar unas líneas más a un aspecto u otro del montaje, como en la consideración de esta como un trabajo dramático de un equipo de teatro con el fin de expresar formalmente por medio de la interpretación, los decorados, los figurines, las luces y la música una propuesta artística unitaria en función de la cual se dispusiesen todos los elementos escénicos. Véase, por ejemplo, la confusión que expresaba el mismo crítico que antes reclamaba su derecho a ocuparse de la interpretación de los actores, ante el montaje que Los Goliardos hicieron en 1966 de la obra de Fernando Arrabal *Ceremonia por un negro asesinado*. Aragonés, en lugar de intentar analizar y enjuiciar todo el montaje como una propuesta dramática del grupo a partir de un texto dramático que servía únicamente de punto de partida, declaraba su descontento y confusión al no poder diferenciar las aportaciones del autor de las del grupo:

Expectación defraudada porque el frondoso montaje ideado por el equipo de dirección de Los Goliardos deja muy en segundo término el texto arrabaliano, hasta reducirlo poco menos que a excusa de la cual brota una maraña de aparatosas invencionesseudodramáticas, dentro y fuera del escenario, de tal modo que resulta imposible deslindar la obra de Arrabal del barroquístico montaje que la envuelve.

Disitinguir las voces de Arrabal de los múltiples ecos de frases escatológicas, potentísimas ilustraciones musicales y efectos «pánicos», es algo que recomiendo como insuperable ejercicio, más resulta inadmisibile en buena técnica escénica y poética [94].

No obstante, cada tipo de espectáculo daba lugar a obras diversas que requerían un tipo de crítica diferente. Durante la primera mitad de los años sesenta, el predominio de un

teatro tradicional que seguía concibiendo la puesta en escena como un trabajo mecánico hacía inviable la generalización del tipo de crítica y análisis dramatúrgico que demandaba el montaje de Los Goliardos.

Conforme evolucionaba la sociedad española de los años sesenta y se iban consolidando nuevos modelos de creación teatral, la crítica también cambiaba sus puntos de vista y se comenzaba a hacer necesario otro tipo de acercamiento a la historia y la crítica del teatro que diese cuenta de los datos escénicos y no únicamente de los literarios. En 1966 vieron la luz dos historias del teatro que describían un ligero pero decidido giro hacia una historización del teatro que ya no partía únicamente de los datos suministrados por la historia de la literatura dramática. Cuadernos para el Diálogo editaba *El teatro, hoy*, de Ricard Domènech y Ricard Salvat publicaba *El teatre contemporani* en la editorial Edicions 62, en Barcelona. El investigador y director catalán describía un rápido panorama de la evolución del teatro en Europa, sin olvidar España, y —como ya se citó más arriba—, aunque reclamaba el punto de vista de un hombre de teatro y no el de un historiador de la literatura, advertía de la exclusión de toda puesta en escena que no partiese de un texto literario. A pesar de sus propósitos, la obra a menudo se centraba en el estudio de los textos dramáticos y el análisis de las puestas en escena solo se hacía más sistemático en aquellos montajes que él mismo había dirigido. Monleón saludaba la publicación de estas dos historias del teatro como un signo muy positivo de la evolución teatral en España, especialmente teniendo en cuenta que coincidían con el programa de Alonso sobre Valle-Inclán y la puesta en escena de *Madre Coraje*, por José Tamayo, y de *La buena persona de Sezuán*, por el mismo Ricard Salvat. Estos signos de evolución hacia una concepción diferente del fenómeno escénico le llevaban a la conclusión de que «la coincidencia tiene una más profunda raíz: la modificación o inicios de modificación de una serie de elementos objetivos de la sociedad española y, por tanto, del teatro que esa sociedad está dispuesta a exigir y sostener» [Monleón, 1967, 44].

Salvando el excesivo optimismo que pudiese encerrar este juicio, justificado parcialmente por motivos ideológicos, ciertos signos de evolución hacia una concepción teatral que exigía nuevos aproximamientos críticos y analíticos para estudiar el teatro

parecían apuntar en el firmamento teatral español. El surgimiento de nuevas actitudes ante el teatro también se hacía patente en la heterogeneidad que comenzaba a mostrar la crítica teatral del momento y las profundas divisiones y polémicas que a menudo se suscitaron durante los años sesenta, especialmente hacia el final de la década. Tanto las publicaciones especializadas como la prensa periódica, si en otro tiempo definidas por su carácter monolítico, fueron dando cabida a una diversidad de voces que configuraron un panorama cultural polifónico impensable tan solo una década antes. En este mismo artículo, Monleón acababa señalando el hecho de que «la antigua unidad crítica se haya descompuesto, y una misma obra pueda ser condenada por unos y elogiada por otros» [44]. El progresivo desarrollo de corrientes críticas diversas fue impulsado por la rápida ascensión que durante los años sesenta experimentó un tipo de teatro renovador que venía exigiendo nuevos modos de producción teatral a partir de nuevos discursos ideológicos. Estos sectores renovadores aportaron nuevos críticos que en un principio tuvieron que reducirse a las páginas de las publicaciones más especializadas, para, desde ahí, ir saltando hacia órganos de prensa más difundidos.

En el caso de Madrid, fue en torno a la revista *Primer Acto* donde se agrupaba la crítica teatral más comprometida con un teatro renovado estéticamente y éticamente, y fue desde estas páginas desde donde más respaldo se concedió a la labor teatral innovadora. La mayor parte de los críticos más comprometidos con el desarrollo de un nuevo teatro pasaron por las páginas de esta revista, ya sea en calidad de críticos o como investigadores. Nombres como Ricardo Doménech, Alfonso Sastre, José María de Quinto, Ángel Fernández-Santos, David Ladra, Miguel Bilbatúa y el propio José Monleón, que alternaba su labor al frente de la revista con la crítica de *Triunfo*, mantuvieron lazos, más o menos estrechos según los años, con esta publicación, sin cuyo concierto no se entendería la evolución del teatro español contemporáneo. *Primer Acto* protagonizó los primeros intentos de realizar una crítica teatral que no se redujese al texto literario en el que se había basado el montaje o a una rápida reseña sobre lo acertado de uno u otro aspecto de la puesta en escena, sino que se intentaron análisis coherentes y sistemáticos de las propuestas dramáticas más relevantes y de los medios escénicos a través de los cuales se habían expresado. No obstante, cada vez más espectáculos con una sorprendente carga renovadora, como *Ronda de mort* a Sinera, de

Salvat sobre textos de Espriu, Marat-Sade, bajo la dirección de Marsillach, o Las criadas, en el montaje de Víctor García, fueron contando con la aquiescencia unánime de la mayor parte de la crítica. Con el paso de los años, las diferencias iniciales entre publicaciones periódicas y especializadas fueron decreciendo hasta consolidar un heterogéneo panorama crítico sin una clara separación. Junto al devenir de los tradicionales coliseos madrileños, consagrados en su mayor parte, sobre todo durante los años sesenta, al teatro más tradicional, empezaban a tener espacio en la prensa periódica propuestas más renovadoras. La atención de los grandes nombres de la crítica madrileña en los primeros años sesenta, como Adolfo Prego, Alfredo Marquerie, Antonio Valencia, Manuel Díaz Crespo, Francisco García Pavón, Juan-Emilio Aragonés o Arcadio Baquero, entre otros, comenzaron a prestar una mayor atención a propuestas escénicas de signo más innovador.

No obstante, en contraste con la crítica periódica madrileña, más consagrada a pesar de todo al análisis de una nutrida cartelera comercial, la prensa catalana, carente del teatro comercial que había consolidado en Madrid una larga nómina de críticos de la vieja escuela, contó ya desde los primeros años sesenta con nombres muy cercanos, cuando no integrados totalmente, en el movimiento más joven de renovación escénica. Esto configuró pronto una plantilla de firmas que, desde una concepción teatral flexible y abierta a nuevos modelos, concedieron una mayor atención hacia aspectos de la puesta en escena y fenómenos teatrales que para otros críticos podían resultar secundarios. Frederic Roda, que comenzó siendo uno de los directores de la Agrupació Dramàtic de Barcelona, fue crítico de Destino, a quien sucedió en el puesto, desde los últimos años sesenta, otro nombre proveniente del mundo de la creación, Santiago Sans; Xavier Fàbregas,⁵⁰ infatigable seguidor del teatro joven, al frente de la crítica de Serra d'Or, y Ricard Salvat, ya a finales de los sesenta, mantuvo desde Tele-exprés unas páginas teatrales que intentaron seguir el rumbo del teatro europeo más relevante. Otros nombres relevantes de la crítica catalana fueron González Pérez de Olaguer, quien, desde un estrecho contacto con la actividad teatral, en la que realizó algunas incursiones, escribía la crítica de Yorick y Revista Europa, Joan de Sagarra, desde diferentes órganos de

⁵⁰ Sobre la numerosa producción crítica e investigadora de Fàbregas, puede consultarse el monográfico de la revista *Estudis Escènics* 30 (dic. 1988).

prensa, Julio Manegat, en *El Noticiero Universal*, Maria Luz Morales, en el *Diario de Barcelona*, o Joan-Anton Benach, desde las páginas de *El Correo Catalán*, entre otros.

En términos generales, la evolución del teatro hacia una valoración de elementos escénicos como el montaje o la escenografía fueron provocando la adquisición, por parte de una mayoría de la crítica teatral española, de nuevas actitudes y una sensibilidad diferente hacia el fenómeno teatral. Esta evolución de la crítica teatral tenía a su vez un efecto retroactivo en la creación escénica, de modo que si la crítica evolucionaba por acción de los nuevos montajes, estos, a su vez, se vieron impulsados por las nuevas corrientes teóricas. No obstante, fue generalmente la evolución de la realidad escénica la que precedió al pensamiento crítico. Al mismo tiempo que surgían nuevos fenómenos escénicos se fueron desarrollando escuelas teóricas que dieran cuenta de esas realidades artísticas. Al mismo tiempo que se extendía la crítica marxista a lo largo de los años sesenta, el estructuralismo, de menor repercusión teórica en el teatro español, incidía en una concepción formalista y autónoma de la obra de arte. Desde finales de los años sesenta fue el desarrollo de la ciencia de los signos la corriente que mejor parecía satisfacer la necesidad de aprehender un objeto artístico basado en su heterogeneidad material. De la semiótica que tomaba como modelo la ciencia lingüística se evolucionó hacia la semiótica de la cultura, que pasó a concebir el montaje teatral como un signo cultural más al lado de muchas otras manifestaciones sociales como el cine, la pintura, los ritos o las ceremonias sociales. Una vez más, la progresiva evolución del teatro hacia lenguajes tomados de la realidad, como los ritos, las ceremonias, el circo, la televisión o los cómics fue la llamada de atención de los investigadores hacia una definición de teatralidad que abarcaba fenómenos ajenos al mundo del arte.

En este sentido, es significativa la evolución que experimentó la obra crítica e investigadora de Xavier Fàbregas en su modo de concebir y analizar el teatro. Joaquín Molas [«Un investigador...», dic. 1982, 15] y Enric Gallen [dic. 1988] coincidían en la fecha de 1971-1972 como el momento aproximado en el que se produjo la evolución decidida desde un tipo de crítica encuadrada más rígidamente dentro de unos moldes ideológicos de ascendencia luckasiana, propia de los años sesenta, y centrada en el análisis del texto dramático, hacia una posición, influenciada por la semiótica

estructuralista, más análitica y descriptiva dentro de una concepción espectacular del teatro que le llevaría al estudio de las manifestaciones parateatrales y de la cultura popular:

El 1972 encara parla de text i d'espectacle i, a poc a poc, es va anar desentenent del text per posar tot l'èmfasi en l'espectacle. Simultàniament s'afebleix la seva rigidesa ideològica i sociològica en obrir-se al camí del joc i a la idea de la bellesa plàstica i visual, que finalment el menarà a l'estudi dels espectacles parateatral [«Un investigador...», dic. 1968, 16].

En 1972, Ángel Fernández-Santos [oct. 1972, 15] redactaba un estado de la cuestión en torno a la evolución del teatro en los últimos años en el que se ponía de manifiesto la evolución experimentada por la crítica teatral periódica hacia posturas más descriptivas y análiticas basadas en criterios formales y éticos que buscaban la armonización con las nuevas corrientes teatrales:

Hoy, por el contrario, la crítica de antaño más trivial se esfuerza por perder el arcaico y arraigado tono gacetillero para engancharse en las corrientes culturales en boga, aunque solo sea para seguir el reflejo de una «puesta en escena» que comienza a estar bien vista en los cenáculos oficiales de la política del teatro.

Ya en este mismo año, Xavier Fàbregas, como primeros indicios de su evolución posterior hacia el estudio del teatro como espectáculo, publicaba su Aproximació a la història del teatre català modern en la que, por primera vez, se hacía una clara diferenciación entre historia de la literatura dramática e historia del teatro. De modo que si, por un lado, señalaba 1960 como el comienzo de una nueva etapa del teatro catalán, marcada por la fundación de la EADAG y la renovación escénica que supuso esta escuela, citaba, por otro lado, el 30 de setiembre de 1964 como la fecha clave en la historia de la literatura dramática catalana por el estreno en el VII Ciclo de Teatro Latino de la obra de Josep Maria Benet i Jornet Una vella, coneguda olor, obra ganadora de la primera convocatoria del Premio Josep Maria de Sagarra. Continuaba refiriéndose al comienzo de los años setenta como un momento de encuentro y reconciliación entre el

desarrollo del teatro y la evolución de la literatura dramática con el éxito de *El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor, y la integración de autores dramáticos en los grupos de teatro. Esta clara diferenciación entre la historia de la literatura dramática y del teatro como dos expresiones artísticas que evolucionaban paralelamente y, dependiendo de los diversos períodos, establecían relaciones de uno u otro tipo significaba la conquista — por lo menos por una parte de la historia y la crítica teatral española — de nuevos puntos de vista sobre el fenómeno escénico que hubiesen sido impensables a principios de los sesenta, dada la práctica teatral de esos años. Una nueva realidad escénica, que establecía relaciones diferentes con la literatura dramática, obligó a críticos e historiadores a la adopción de enfoques analíticos diversos.

A pesar de toda la evolución que la crítica teatral haya podido experimentar desde principio de los años sesenta hasta mediados de los setenta, todavía en 1974, un autor como Luis Matilla, inserto en modelos de construcción teatral renovadores con respecto al teatro predominante en los años sesenta, ponía de manifiesto la necesidad de una crítica teatral sensible, no ya a los diferentes estilos dramáticos, sino a los diversos tipos o modelos de creación escénica:

Muy pocas veces se ha producido una valoración de lo que en sí comporta un proceso de evolución no solo en las formas, sino en los métodos de concepción del hecho teatral. Las visiones simplistas irritan por lo que suponen de pacto con el sistema cultural dominante. ¿Qué críticos están dispuestos a bucear en el propio planteamiento del espectáculo, en la forma de concebir el colectivo, en el estudio de los elementos que de una forma u otra han condicionado el resultado total? [Matilla, ag.-set. 1974, 26].

Las nuevas concepciones teatrales que ya no partían, en muchos casos, de un texto dramático, sino, fundamentalmente, de un complejo trabajo de dramaturgia en el que solían estar integrados los diferentes artífices del fenómeno escénico, reclamaban también la integración de la crítica teatral dentro del proceso de creación escénica, como un constituyente más del trabajo dramático. No en vano, el dramaturgo alemán que introdujo las primeras acepciones renovadoras del concepto de dramaturgia y trabajo

dramatúrgico a través de sus publicaciones recogidas bajo el título *Hamburgische Dramaturgie*,⁵¹ Lessing, tuvo la crítica teatral como una de sus principales actividades. El concepto de crítica dramatúrgica, inserta dentro de un proceso global de creación escénica, constituía una aproximación válida al tipo de crítica que perseguían publicaciones especializadas como *Primer Acto*, *Yorick* o *Pipirijaina* y algunos críticos teatrales que seguían desde dentro o muy estrechamente el devenir del proceso evolutivo de la escena, como Ricard Salvat o Xavier Fàbregas.

Salvat [Medina, 1976, 251] distinguía entre crítico y comentarista del teatro, relacionando la labor del crítico con el proceso de dramaturgia que implicaba una obra. Desde ese punto de vista, el crítico dramatúrgico sería aquel que se insertase en el ciclo de producción del teatro como un eslabón más y que haría de analista más que de enjuiciador a partir de los gustos de una época. En esta misma línea, Fàbregas [Medina, 1976, 341] defendía un modelo de crítica teatral activa, implicada en el devenir de la escena como otro elemento de su complejo proceso de creación y producción:

La misión de un crítico no consiste en decir si un espectáculo está «bien» o «mal». ¿Qué significa esto? Aparte de situar el espectáculo en un contexto político, cultural y estético, el crítico ha de señalar unas líneas de acción, ha de comprobar constantemente las relaciones entre teatro y sociedad, y arriesgarse. En definitiva, no creo que la posición del crítico tenga que ser contemplativa.

González Pérez de Olaguer [Medina, 1976, 333], fundador de la revista *Yorick*, reconocía la dificultad de llegar todavía a estos modelos de crítica, pero defendía, no obstante, que, en otras condiciones, la crítica debería integrarse en el proceso dialéctico como un elemento más del sistema teatral: «Si el ejercicio de la profesión se ejerciera en unas circunstancias óptimas (que en absoluto se dan aquí, en la prensa diaria), pienso que la crítica debería ser una aportación más a la dialéctica planteada por el hecho teatral». Frente al modelo tradicional del crítico profesional de la prensa diaria, que mantenía una mayor distancia con respecto a las expresiones marginales al teatro más comercial, Pérez

⁵¹ Sobre el concepto de dramaturgia y trabajo dramatúrgico puede verse el capítulo primero de este estudio, así como Hormigón [1991].

de Olaguer acusaba la falta de los Estudios Teatrales en la universidad como el principal impedimento para formar generaciones de nuevos críticos que adquiriesen los instrumentos teóricos para realizar una aproximación más científica y menos coyuntural al fenómeno teatral: «En España existe la figura autodidacta y profesional del crítico teatral de diarios. No existe —como sí ocurre en otras latitudes— estudios teatrales de carácter universitarios (ciencias teatrales)». En cualquier caso, y a pesar de la falta del reconocimiento por parte de la universidad de una nueva concepción de la creación escénica, a comienzos de los años setenta, la realidad teatral había comenzado a extender otra visión del hecho teatral y una nueva generación de críticos, la mayoría con ascendencia en medios teatrales innovadores de los años sesenta, iban alcanzando posiciones importantes, no ya solo en los medios especializados, sino también en los órganos de prensa más difundidos. No sin cierto tono irónico, Matilla [ag.-set., 1974, 26] terminaba concluyendo que «[u]na forma de trabajo diferente, impone una visión crítica clarificadora, suponiendo naturalmente que esta desée integrarse en el proceso total».

III. REALISMO Y «REALISMOS»: EL DISCURSO EN TORNO A LA ESTÉTICA REALISTA EN LOS AÑOS SESENTA

Desde la enunciación por Platón del concepto de mimesis en el marco de una filosofía idealista, su desarrollo y consolidación definitiva por Aristóteles dentro de un modelo de creación artística como imitación verosímil, pasando por el binomio horaciano *res et verba* hasta la teoría naturalista de la obra de arte como *une tranche de vie*, reflejo veraz y minucioso de la realidad, y los formalismos que han jalonado el siglo XX, la relación entre arte y realidad no ha dejado de ser el eje central en torno al cual ha girado tanto la creación como el estudio de numerosos discursos teóricos. En la tradición occidental, el arte ha sido concebido en función del lugar que ocupaba frente a la realidad, ya sea a través de su reflejo imitativo, su recreación idealizante, su deformación o su negación. La realidad ha continuado siempre presente como el punto de referencia esencial para definir el arte. No en vano, la compleja relación establecida entre el plano imaginario creado por el objeto estético y su concreción formal ha dado lugar a la denominación, por parte de críticos, filósofos y estudiosos del arte, del término «realismo», que, aún con cierta falta de rigor por su ambigüedad, se ha constituido en bisectriz fundamental que ha estructurado el estudio de las diferentes épocas de la expresión artística en la civilización occidental. Desde que a mediados del siglo XIX se lanzara para definir las últimas producciones novelísticas del momento, el afortunado concepto estaría llamado a protagonizar un peligroso proceso de inflación, de suerte que cada movimiento artístico, especialmente a partir del realismo histórico decimonónico, debía definirse con respecto a este paradigma. La tensión establecida entre el objeto artístico y la realidad exterior se ha convertido en un motor fundamental que ha acelerado la evolución de las formas artísticas en el siglo XX a un ritmo vertiginoso, siempre en busca de una expresión más eficaz, objetiva, sugerente o desveladora. La profusa nómina de aportaciones teóricas sobre este tema son un índice evidente de la complejidad que encierra el tema. Desde la ya clásica de Auerbach [1946] hasta el lúcido ensayo de Tatarkiewicz [1988], pasando por las contribuciones que han intentado una delimitación del resbaladizo término como la de Wellek [1968], Jacobsom [1968], Morawski [1977] o Lázaro

Carreter [1979], por citar únicamente algunos nombres, dan una muestra del interés que el apasionante tema ha suscitado en la crítica. Las últimas obras aparecidas en España, como Albadalejo [1992] o Villanueva [1992],⁵² indican que el eje arte-realidad o el paradigma del realismo en la literatura sigue siendo una ambigua y constante fuente de tensión en la concepción de los sistemas artísticos contemporáneos. Como punto de partida, se puede destacar una de las afirmaciones que con más frecuencia aparece en estos ensayos: la constatación del realismo artístico como una compleja corriente superadora de escuelas y movimientos históricos, «precisamente porque es una constante de toda literatura (y de otras artes)» [Villanueva, 1992, 16].

Tras las continuas corrientes de experimentación formal que se sucedieron durante las primeras décadas del siglo XX en los principales centros artísticos del mundo occidental, y pasados los traumas radicales que supusieron, primero, la Guerra Civil en España y, años más tarde, la II Guerra Mundial, la sociedad occidental, en un ambiente de depresión y angustia, dejaba a un lado innovaciones formales para entregarse a un realismo social que reflejase de forma directa y casi testimonial el estado de postración en el que se encontraba Europa. Aunque esta corriente general de realismo tuviese algunas excepciones, como el desarrollo de las artes plásticas hacia el expresionismo abstracto, el Informalismo catalán, el Postismo —en el que ya aparecían nombres como Francisco Nieva—, el teatro del absurdo o, sobre todo, la renovación formal que Brecht estaba llevando a cabo en silencio y con la que despertaría en los años cincuenta al mundo occidental de una década y media de letargo teatral, la mayor parte de las nuevas corrientes artísticas iniciadas en el ámbito de Europa y América del Norte experimentaron un interés

⁵² En ambos trabajos, pueden consultarse unas documentadas panorámicas de las diferentes acepciones, discursos y teorías que se han manejado en torno a la creación realista en literatura, aunque transposable en muchos casos a las demás artes. Mientras que el primer estudio supone una aproximación más diversificada e historicista, el segundo mantiene una aproximación rigurosamente semiótica; sin embargo, en los dos se intenta llegar a una concepción del realismo superadora de los límites, tanto de un acercamiento *contenidista* como de una concepción excesivamente inmanente y formal.

por el hombre y una vuelta al individuo, que respondió a un deseo testimonial de reflejar la dura realidad de una sociedad en ruinas poblada por seres grises ahogados en ambientes deprimidos y sin ninguna esperanza de evolución.

Esta corriente de realismo social se tradujo en los diferentes países a través de movimientos artísticos que se extendieron a la literatura así como al teatro y que se influenciaron unos en otros. En el panorama español, como principales jalones, deben señalarse el realismo estadounidense, el movimiento británico *angry young men* y el drama social español liderado por Antonio Buero Vallejo, seguido por la generación realista de los años cincuenta.⁵³ El cine no solo no se iba a quedar al margen del movimiento realista, sino que estaba llamado a ocupar un puesto fundamental en la consolidación del paradigma del realismo social en Occidente. La objetividad testimonial y el interés por el verismo en el reflejo de los ambientes sociales hizo del séptimo arte un medio privilegiado que dejaría una huella evidente en el teatro realista de estos años. En el caso español, el neorrealismo italiano jugó un papel importante como propagador de la nueva sensibilidad artística:

L'arrel cinematogràfica d'aquests estilemes és evident. En el teatre domina l'escenari múltiple, que permet saltar d'una escena a una altra amb agilitat de muntatge cinematogràfic (*Historia de una escalera*, *Hoy es fiesta*, *La camisa*) amb una cadència rítmica típica del cine; amb entrades i sortides continues de personatges, molts d'ells figuració i irrelevants dramàticament [Català, jul. 1995].

El estreno en teatros nacionales de dos obras de Buero Vallejo, *Historia de una escalera*, dirigida en el Teatro Español por Cayetano Luca de Tena en 1949, y *Hoy es fiesta*, llevada por Claudio de la Torre al Teatro María Guerrero en 1956,

⁵³ El drama realista español ha centrado la atención de la mayoría de los historiadores del teatro de estos años: Guerrero Zamora [1961-1971], Torrente Ballester [1968], Sanz Villanueva [1984], Doménech [1988], Oliva [1978, 1989], Ruiz Ramón [1992]. Asimismo, resulta de interés el monográfico dedicado a este grupo de autores por la revista *Estreno* 2.2 (1976) que incluye una sección bibliográfica.

fueron dos hechos claves que apuntalaron las marcas formales del realismo social en teatro. En narrativa, Aldecoa, a partir de 1953, publicaba sus mejores cuentos en una línea más objetivista y testimonial. En 1954, Jesús Fernández Santos sacaba a la luz *Los bravos*, inicio del realismo social en novela; un año más tarde Sánchez Ferlosio escribía *El Jarama*, y, ya en 1959, Luis Goytisolo publicaba *Las afueras*. En 1955, Juan Antonio Bardem dirigía *Muerte de un ciclista* y en 1957 Antonio Saura filmaba el documental *Cuenca*.

El drama del realismo social se centró en el reflejo de un ambiente más que en el desarrollo de una trama, que pasaba a un segundo plano, cuando no desaparecía totalmente. La renuncia a excesivos planteamientos formales y una aproximación esencialmente temática fueron las constantes que definieron la concepción de la creación artística. Se desconfió de retóricas excesivamente complicadas y de códigos obstruyentes, con demasiado tono intelectual, que dificultasen la comprensión del mensaje. Toda trama compleja o razonamiento de altos vuelos filosóficos despertaron la susceptibilidad de las nuevas generaciones que, inmediatamente, los acusaron de manipuladores o falseadores de la realidad. Una excesiva preocupación por la forma también podía ser sospechosa de querer hacer más oscuro un lenguaje nítido que reflejase la sociedad de la forma más clara y veraz. La expresión artística buscaba un lenguaje que fuese al encuentro del mundo extraartístico de la manera más eficaz, sin exceso de retóricas o discursos demasiado intelectualizados. La vida debía ser representada tal cual aparecía en la realidad, en su simple y plana linealidad, sin ningún tipo de juego temporal o deformación esteticista. El dominio de un ambiente, un medio social o una colectividad convertida en protagonista de una obra hizo que el realismo social estuviese cerca del costumbrismo decimonónico. No en vano la novela del siglo XIX tuvo una considerable influencia en el cine de estos años. La importancia del sainete durante las primeras décadas de siglo convirtió este género en uno de los modelos inconfundibles de la nueva escritura dramática realista. La capacidad del arte de reflejar de la forma más completa posible la realidad se consideraba en relación proporcional a la capacidad del creador por eliminar su voluntad de estilo para poner su pluma, cámara o escena al servicio total del reflejo directo de la

sociedad. La búsqueda de un arte mayoritario capaz de concienciar a un número mayor de personas con la esperanza de cambiar la sociedad exigía también la sencillez y el verismo de aquello que se mostraba. Con el inicio de la década de los sesenta, surgirían los primeros signos de agotamiento de esta corriente artística, aunque en teatro todavía se prolongase algunos años. La relación entre arte y realidad se hizo rápidamente objeto de debate y polémica y con ella llegarían de nuevo planteamientos formales que vendrían a investigar sobre la especificidad formal de cada medio de expresión artística. ¿Qué realidad debía reflejar el arte?, ¿cuáles eran los lenguajes más convincentes para reflejarla?, ¿con qué medios contaba el teatro para expresarse y a qué público tenía que dirigirse? fueron interrogantes que pusieron en crisis la concepción del arte como reflejo mimético de la realidad.

La evolución del teatro en España durante estos años no dejó de ser un reflejo de esta polémica en torno a la estética realista y la adecuación de la expresión formal a la realidad que se quería reflejar. Ya en los años cincuenta, Tamayo [mar. 1953, 34] señalaba las nuevas tendencias artísticas en evolución hacia una expresión más humana y cercana a la situación y los problemas del hombre en la sociedad contemporánea:

lo que ha hecho evolucionar de manera radical el repertorio, de posibilidades argumentales, de asuntos, personajes y situaciones, ha sido la inquietud de la hora que nos ha tocado vivir.

El teatro tiene que ser reflejo de la realidad que se vive, aunque unas veces lo sea de forma fiel y naturalista, y otras de manera deformada e irónica.

Como exponentes teatrales propios de la «inquietud» que alumbraba la posguerra, tanto española como europea e incluso norteamericana, el director del Teatro Español citaba algunas de las obras que habían cosechado un mayor éxito de crítica y público en la escena española contemporánea: una muestra del realismo español,

Historia de una escalera, de Antonio Buero Vallejo y, otra del realismo norteamericano, *Muerte de un viajante*, de Arthur Miller.

En el panorama teatral español de los años cincuenta existía, por un lado, un modelo de escenificación representado por el director y empresario teatral José Tamayo, que constituía la pantalla artística ante la cual reaccionaron las nuevas generaciones, sin que dejaran de admitir la dignificación que el director granadino al frente de la Cía. Lope de Vega había llevado a la escena española mostrando la grandeza y espectacularidad que podía alcanzar el arte teatral a través de la reivindicación de sus diferentes elementos escénicos: luces, decorados, figurines, movimiento... ; por otro lado, se encontraba, sobre todo en Madrid y en menor medida en Barcelona, una amplia oferta de teatro comercial, de comedias ligeras y revistas, sin más planteamientos éticos o estéticos que los de servir a su público.

Como ejemplo significativo de la labor de Tamayo por la dignificación del teatro español de los años cincuenta a través de todos los recursos que encerraba el arte escénico, puede citarse su montaje de *La Orestíada*,⁵⁴ de Esquilo, estrenado en el Teatro Romano de Mérida en 1958, de donde pasó al Teatre Grec de Barcelona y a las ruinas de Sagunto, para trasladarse al Español, a comienzos de la temporada 1959-60, en una versión más reducida. Esta obra, protagonizada por Luis Prendes en el personaje de Oretes, acompañado en el reparto por Carlos Ballesteros, Julieta Serrano, Gemma Cuervo, Berta Riaza e Irene López Heredia, ofreció, una vez más, la oportunidad de mostrar la grandeza, solemnidad y espectacularidad que podía desarrollar el arte teatral. La propuesta escénica buscó la creación de momentos apoteósicos, subrayados por una música no menos grandiosa de Critóbal Halffter. Fueron ejemplos de estas apoteosis escénicas que recogieron la ovación del público las escenas con todas las furias cerrando el paso a Orestes o la conversión de las Erinnias (diosas vengativas) en Euménides (diosas protectoras), dejando caer sus oscuros atuendos para ofrecer la blancura de las nuevas vestiduras, momentos intensificados por una fuerte iluminación y un

⁵⁴ Este montaje supuso la primera representación en España de la trilogía completa. La adaptación estuvo a cargo de Francisco Sánchez Castañer y José María Pemán.

oratorio entonado por los coros. La simplicidad de los decorados de Bürmann, dos columnas y un pórtico, se revistió de monumentalidad y sugerente elegancia por medio de una inteligente iluminación, que siempre ocupó un lugar central en el arte teatral de Tamayo. Monleón [10.12.1959] calificó su trabajo como uno de los esfuerzos más encomiables de la escena española contemporánea. El crítico destacó la «grandeza de acción, el vigor y magnanimidad» de este montaje frente al mero teatro de entretenimiento que dominaba la escena española, «nuestro ridículo teatro de tensión y explicaciones morales».

En este contexto teatral, fue germinando en España el discurso en torno al realismo, que canalizará el debate dramático desde finales de los años cincuenta hasta aproximadamente 1968, pero, con especial intensidad, durante los últimos años cincuenta y el primer lustro de los sesenta. En principio, más que de un planteamiento formal o estético, se trataba de una concepción filosófica o ética del realismo, compartida por toda la sociedad occidental. El realismo, desde su nacimiento en el siglo XIX, siempre había implicado una postura ética del artista frente a la realidad, pero el planteamiento de la resolución formal de la obra y el discurso en torno a los medios expresivos más adecuados para su comunicación habían pasado a ocupar un segundo plano. Esto se hacía especialmente evidente en un campo artístico como el teatral, donde sus diferentes medios de expresión configuraban un medio de comunicación complejo que posibilitaba y exigía un acercamiento consciente a la especificidad formal de cada lenguaje escénico.

Aunque en un principio la propuesta teatral realista estuvo ilustrada por un conjunto de autores dramáticos a los que se agrupó generacionalmente como representantes de un realismo de ascendencia costumbrista y corte social, pronto se evolucionó hacia posiciones más abiertas en las que se aceptó una pluralidad de expresiones estéticas para un concepto más amplio de realismo. Progresivamente, se fue concibiendo el realismo como «una opción entre “verdad” y “mentira”, entre “revelación” o “enmascaramiento”; es decir, una posición ética ante todo. El que luego ese “realismo” acierte o no en sus formulaciones estéticas es otra cuestión» [Monleón, 1971, 24]. La eventual desvinculación entre el acercamiento ético al

fenómeno artístico y los medios de expresión supuso una etapa de transición necesaria para alcanzar una toma de conciencia del complejo entramado formal del teatro como medio de expresión.

Ricard Salvat, Alfonso Sastre o Juan Antonio Hormigón fueron algunos de los teóricos que, ya en los primeros años sesenta, defendieron una concepción esencial del realismo como postura ética caracterizada por la relación de análisis y desenmascaramiento del artista con respecto a la realidad. El realismo quedaba definido como una corriente artística formalmente proteica que había sido expresada a través de diferentes lenguajes que se habían ido sucediendo a lo largo de la historia. Salvat [1966a, 1990] presentaba una línea de evolución del arte realista que arrancaba con Balzac, continuaba, ya en teatro, con el naturalismo de Zola y Antoine, evolucionaba a través del realismo impresionista de Chéjov y Stanislavski, y alcanzaba su estadio máximo de desarrollo con el realismo épico de Piscator y Brecht. Dentro de este panorama, la *pièce-bien-faite* supondría una desviación del realismo naturalista que había ejercido una fuerte influencia en la obra de importantes autores españoles como Buero Vallejo, Olmo o Gala. En una de las últimas aportaciones relativas al teatro realista español, bajo la dirección de Salvat, se adoptaba esta concepción dinámica y compleja del movimiento artístico, que, debido a su mismo dinamismo formal —reflejo de la cambiante percepción que se ha tenido de la realidad a lo largo de la historia— llegaba a complicar enormemente la tarea de delimitar el realismo frente a otras manifestaciones estéticas:

Al llarg d'aquest periple que arriba fins als nostres dies, les actituds realistes i naturalistes, havent de donar resposta als nous interrogants existencials, van recórrer a tot un seguit de procediments expressius (simbolisme, expressionisme, esperpent, absurd, epicitat, etc.) que feien irreconeixible la seva ortodòxia original [*Drama i realisme*, jul. 1995, 8].

Hormigón [mayo-jun. 1971, 70] abogó también por una concepción amplia del realismo, entendido como una variedad de estilos o técnicas que habían ido

surgiendo a lo largo de la historia como respuesta del hombre a las diferentes situaciones sociales y que, sin perder su peculiaridad formal, respondían a una misma opción ética:

Podemos definir como realista toda semántica o lenguaje escénico que produce significados realistas veraces, es decir, que hace referencia a la realidad y proporciona un «determinado» conocimiento de la realidad. Esta semántica o dramaturgia queda definida por su estructura (dependiente de la teoría estético-ideológica de base), su técnica (metodología) y su práctica, lo que da lugar a la aparición de diferentes «estilos» o estilísticas realistas. El naturalismo, el realismo psicológico, la epicidad dialéctica, la biomecánica y el esperpentismo son otras tantas estilísticas realistas, justamente porque sus lenguajes son distintos, aunque todas ellas produzcan significados (pensamientos) realistas, en tanto proporcionan conocimiento (lo que presupone veracidad), conservando cada una de ellas su propia tendencia y tipicidad.

Sastre sostuvo igualmente una concepción compleja del realismo. De acuerdo al planteamiento dialéctico de la historia, rechazó cualquier estética que no expresase una concepción dinámica de esta y un modelo abierto de la realidad. Por tanto, y al igual que otros exponentes del pensamiento marxista de los años sesenta, como José María de Quinto, Miguel Bilbatúa u Hormigón, criticó tanto el naturalismo como el teatro de la vanguardia francesa de los años cincuenta por implicar una visión pesimista, inmóvil y cerrada de la historia. Aceptó como estéticas realistas propias del momento contemporáneo aquellas que exponían una concepción de la realidad de acuerdo con el pensamiento del materialismo dialéctico. «En resumen, el realismo consiste en una negación de las mixtificaciones negadoras de las verdaderas estructuras de lo real, y lo proponemos como tarea desmistificadora, descubridora, reveladora» [Sastre, 1965, 124].

Las primeras corrientes de realismo escénico en España vinieron impulsadas de manera clara por la puesta en escena de algunos autores representantes de

importantes corrientes dramáticas realistas ya aludidas. Se pueden distinguir tres corrientes realistas diferentes que, en el siguiente orden, ejercieron una influencia determinante en el teatro español: el drama realista norteamericano, la generación realista española y el movimiento británico *angry young men*. A medida que avanzaban los años cincuenta y comenzaban los sesenta, aumentó considerablemente la presencia de autores realistas estadounidenses como Eugene O'Neill, Tennessee Williams o Arthur Miller, que fueron seguidos por la progresiva difusión de los textos de John Osborne, Shelagh Delaney o Arnold Wesker, al mismo tiempo que se daba a conocer un nuevo grupo de autores dramáticos españoles, como José María Rodríguez Méndez, Ricardo Rodríguez Buded, Lauro Olmo, Carlos Muñiz o Juan Ricardo López Aranda. La llegada de esta dramaturgia supuso para los escenarios españoles un primer paso en la renovación formal del teatro hacia nuevos lenguajes realistas. Las exigencias formales para la puesta en escena de estos textos ejercieron una saludable influencia.

1. *Drama realista estadounidense*

Curiosamente, la década de los cincuenta se iniciaba con una reseñada puesta en escena de José Tamayo al frente de la Cía. Lope de Vega de *Muerte de un viajante*, de Arthur Miller, en el Teatro de la Comedia de Madrid el 10 de enero de 1951, obra que supuso la consagración definitiva de Tamayo como director y que le terminó de abrir las puertas hacia el teatro público. Es significativo que la obra se repusiese hacia el final de la década, el 3 de abril de 1959, ya en el Teatro Español. El hecho de que la puesta en escena de Tamayo de *Muerte de un viajante* abriese y cerrase los años cincuenta es un índice de la importancia que alcanzó la dramaturgia realista norteamericana en España. Años después recordaría Alfonso Sastre la marca que dejó esta obra en aquellos que estaban entonces buscando un nuevo teatro: «Recuerdo que la representación de *Muerte de un viajante* me gustó mucho. Fue como una confirmación de que yo estaba en un buen camino. Esto es justamente —me dije— el teatro social que nosotros queremos hacer» [Caudet (entr.), 1984a, 32].

Sin embargo, el teatro norteamericano no influyó únicamente en la consolidación de un nuevo estilo teatral, sino que también supuso un importante impulso en el progresivo afianzamiento de los nuevos artífices escénicos que iban a protagonizar las décadas siguientes y que apuntaban hacia otros modelos de creación teatral. Monleón [feb. 1965], con motivo del estreno del drama de Arthur Miller *Después de la caída*, rememoraba la importancia que el realismo estadounidense tuvo en el afianzamiento de la figura del director de escena en el teatro español: «Para el público español, que juzgaba muchas obras por la música literaria de sus parlamentos, el encuentro con *La muerte de un viajante* supuso un fuerte golpe». La dramaturgia realista estadounidense constituyó un eficaz impulso para la revalorización de los diversos medios de expresión escénica, a menudo teniendo el arte cinematográfico como el modelo que debía ser imitado.⁵⁵

La expresión verista de la lucha de las pasiones que arrastran a los personajes de estas obras, la necesidad de marcar el talante emocional o intimista de sus caracteres y la creación de los tensos ambientes en los que se desarrollan son algunos de los retos que suponía la puesta en escena de estos dramas. Entre los medios cada vez más necesarios para su escenificación se contaban los minuciosos decorados, las luces que matizasen la psicología de los personajes o una música que expresase el estado interior de estos. Hacia finales de los cincuenta, los directores, compañías y actores más comprometidos con la renovación del teatro español se sirvieron con frecuencia de estos autores para conseguir un estilo realista acentuado en la expresión escénica de las pasiones, los comportamientos instintivos y las luchas que enfrentan a sus personajes.

Tennessee Williams fue el gran protagonista de este período de transición entre la década de los cincuenta y los sesenta. Las puestas en escena de numerosas obras suyas, entre las que cabe destacar *La gata sobre el tejado de Cinc*, *La caída de Orfeo*, *Un tranvía llamado deseo* o *Dulce pájaro de juventud*,

⁵⁵ Véase en el capítulo sobre la puesta en escena y la figura del director teatral la importancia que fue adquiriendo el concepto de montaje en los años cincuenta y sesenta, así como declaraciones de Tamayo con respecto a la positiva influencia que podía ejercer el cine sobre el teatro.

lo convirtió en un verdadero paradigma del horizonte realista, no solo teatral sino también cinematográfico, de estos años. La escenificación de *La gata sobre el tejado de Cinc*, en la dirección de José Luis Alonso, que abrió la temporada del Eslava en 1959, superó las doscientas representaciones. La crítica periódica [Álvaro, 1960, 98-103] mostró su rechazo ante «las inmundicias» (*Madrid*), la «vulgaridad» (*Arriba*) o los «problemas de índole sexual» (*ABC*) que mostraba la obra, pero no se dejó de alabar la naturalidad de las interpretaciones de Antonio Prieto o Aurora Bautista, en una «línea de absoluta modernidad» (*ABC*). Armando Moreno, con Nuria Espert como protagonista, inició esta misma temporada en el Infanta Isabel con *Annie Christie*, de Eugene O'Neill, y, ya en 1962, obtuvo un nuevo éxito con *El deseo bajo los olmos*, donde subrayaba la violencia y la dureza del drama, ayudado de nuevo por las dotes interpretativas que ya se apuntaban en la joven Espert.

Siguiendo con Williams, José Tamayo inició la nueva andadura del Teatro Cómico de Barcelona, en 1961, con la puesta en escena de *La caída de Orfeo*. Ana Mariscal, Nuria Torray y José Rubio acentuaron el tono emocional de la obra buscando la precisión en cada gesto, actitud y situación. Tamayo imprimió un ritmo vivo que subrayó el realismo descarnado y la violencia del drama. Gritos, carreras, explosiones emocionales y ataques de histerismo mantuvieron la tensión de la obra. Cantieri [feb. 1961] criticó la estética barroca y espectacular empleada por Tamayo, así como el diseño de unos vistosos decorados de Cortezo inspirados en la versión cinematográfica de la obra. No obstante, justificó la necesidad de recurrir a ese tipo de lenguajes como un eficaz medio de llegar hasta el gran público.

La temporada 1960-61, Alberto González Vergel llevó al Reina Victoria *Un tranvía llamado deseo*, en cuya propuesta escénica intentó conjugar un realismo crudo con un cierto tono poético y una atmósfera lírica que recreó por medio de los efectos de luz y sonidos de fondo. Las reseñas periódicas coincidieron en criticarle un exceso de intimismo poético. Como inauguración de esa misma temporada en el Teatro Lara, ya había entrado en contacto con el realismo

norteamericano a través de la escenificación de un *Largo viaje hacia la noche*, de Eugene O'Neill, en la que ya se inició dentro de un tono más intimista alejado del naturalismo de Tamayo o Moreno. Sin obtener el mismo éxito de público que este último, intentó un distanciamiento con respecto al realismo verista que más predominaba en el montaje de los dramas americanos. Redujo la acción externa e introdujo un ritmo pausado que le permitiese exponer con detenimiento el conflicto interior de cada personaje, alejándose del reflejo minucioso de la realidad.

En esta línea de realismo intimista, a finales de 1962, Luis Escobar dirigió en el Teatro Eslava *Dulce pájaro de juventud*, con decorados de Emilio Burgos, desde una estética depurada, austera y carente de barroquismo. No obstante, una interpretación contenida, interiorizada, que evitó todos los excesos emocionales y una propuesta escénica tendente a la abstracción y la desnudez no fue correspondida por un drama que, según el público y la crítica, reclamaba un realismo más extravertido.

2. *El realismo social español*

Desde finales de los años cincuenta comenzaron a llegar a la escena una serie de autores dramáticos que propusieron un realismo social y costumbrista, de tono popular, aunque en muchos casos no fuese sino por los temas y situaciones que trataba, cuyo modelo inmediato lo constituía el Buero Vallejo de *Historia de una escalera* y *Hoy es fiesta*, y en los que no era difícil detectar huellas del género chico y el sainete. Entre los primeros estrenos que dieron a conocer este movimiento, cabe destacar, ya en 1957, *El grillo*, de Carlos Muñiz, dirigida por Modesto Higuera al frente del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo (TNCE), y, por el mismo director, *La madriguera*,⁵⁶ de Ricardo Rodríguez Buded, llevada al María Guerrero en 1960, con decorados de Cortezo y Redondela. De este autor,

⁵⁶ Esta obra fue incluida, junto con *Cerca de las estrellas*, de Juan Ricardo López Aranda, en el volumen de Aguilar de *Teatro español 1960-1961*.

Un hombre duerme,⁵⁷ bajo la batuta de José María de Quinto al frente de Dido Pequeño Teatro, fue estrenada también en 1960 en el Teatro Goya. Dos años más tarde, en 1962, Rodríguez Buded llegaba a este teatro con *El charlatán*, dirigida por él mismo y con decorados de Redondela. En esta línea dramática, se estrenaba a principios de 1960 en el Teatro Español *La boda de la chica*, de Alfonso Paso, que contó con Claudio de la Torre como director y Emilio Burgos como decorador.

Dentro de esta dramaturgia, uno de los grandes éxitos, que valió una vez más como revelación de un nuevo autor, fue el estreno en el Teatro María Guerrero el 5 de mayo de 1961, bajo la dirección de José Luis Alonso, del último Premio Calderón de la Barca, *Cerca de las estrellas*, de Juan Ricardo López Aranda, con decorados de Sigfrido Bürmann y el destacado elenco de intérpretes de la compañía titular, encabezado por figuras como José Bódalo, Milagros Leal, Antonio Ferrandis, Fernando Marín o Lola Cardona, que habrían de protagonizar algunos de los más importantes montajes de esta década. La obra, fiel a los códigos del realismo social, mostraba una jornada en el cotidiano transcurrir de la vida en una humilde comunidad de vecinos, sus desvelos, intereses, discusiones, pequeños sueños y frustraciones. Como en otros exponentes de esta corriente, las fuertes individualidades quedaban difuminadas bajo un variado panorama colectivo esbozado en rápidos trazos en el que la ausencia de una trama o acción potenciaba la impresión de una verdadera *tranche de vie* captada por sorpresa en un domingo más en las «pequeñas» realidades que formaban la existencia de estas personas. El cuadro, con un importante elemento de costumbrismo, quedaba atravesado por un tono lírico e intimista, personificado en Juan, que adquiriría mayor protagonismo en la segunda parte. El director que con magistral mano supo llevar el realismo poético de Chéjov a los escenarios españoles, Alonso, tenía que acertar, pues, en la construcción de una vívida escena llena de delicados matices expresados a través del mínimo gesto, la mirada, la entonación o la atenuación de la luz. La escenografía presentaba una azotea como espacio común donde los personajes se

⁵⁷ Es importante destacar el hecho de que esta obra conociese su publicación en la revista *Primer Acto*, 13 (mar.-ab. 1960), pp. 24-48, por la difusión en el ámbito nacional que esto implicaba.

encontraban y al que llegaban los ruidos, canciones y gritos de la calle. Tras el tendido de los cables eléctricos y por encima del repecho de ladrillos, un inmenso cielo azul fue cambiando de tonalidad, desde la mañana hasta la noche, para terminar cubriéndose de estrellas. El caluroso éxito de crítica y público de un exponente del realismo social que había logrado triunfar en este importante teatro de la mano de uno de los primeros directores del país supuso un claro testimonio del grado de identificación que este movimiento teatral había logrado entre la sociedad española de aquellos años.

Pero, sin duda, la consagración y el hito definitivo de la nueva corriente realista fue el estreno de *La camisa*, de Lauro Olmo, por parte de Dido Pequeño Teatro bajo la dirección de González Vergel. La obra se estrenó en el Teatro Goya el 8 de marzo de 1962 en representación única, se repuso el 17 del mismo mes y permaneció en cartelera hasta el 5 de mayo, y finalmente, volvió a reponerse a precios populares en el Maravillas, ya con un nuevo reparto y dirigida por el mismo autor, entre el 12 de junio y el 15 de agosto del mismo año. González Vergel realizó una propuesta escénica alejada de crudos extremismos o pasiones violentas en beneficio de un cuadro matizado en el que la sugerencia, el gesto o el silencio creasen un fondo poético, sin perder nunca el fondo de realismo costumbrista que caracterizaba la obra. Se buscó la expresión de la tragedia contenida, latente a través del contraste entre los sentimientos de arraigo de Juan y el dolor expresado por María, que estallaba en los gritos finales. Los decorados de Manuel Mampaso captaron el ambiente suburbial en el que se desarrolla el drama. Como corresponde a la mayoría de las disposiciones escénicas del realismo teatral de estos años, el decorado presentaba diferentes espacios, generalmente una o dos estancias interiores de una casa y un espacio central exterior, lugar de encuentro de los personajes, que posibilitaban las escenas simultáneas del agrado de este tipo de teatro realista. Como medio para superar el realismo costumbrista más superficial, el director introdujo un componente poético en la puesta en escena al que ayudaban los decorados de Mampaso:

Su escenario para *La camisa* es todo un compendio armonioso de realismo y magia. Su trazado y estructuración realistas, su vigor colorista, incluso su intencionalidad, fueron claves poéticas y aun musicales del drama. Una iluminación convenientemente matizada, con dominio casi absoluto de la luz blanca o celeste en las escenas nocturnas, nos ayudó a crear ese ambiente mágico-verista que considero necesario en un intento, como el nuestro, de poetización, de estetización de la realidad [González Vergel, mar. 1962, 10].

Claves fundamentales en la creación de una atmósfera realista cercana al espectador e impregnada de un aire nostálgico fueron los fondos sonoros con la retransmisión del Diario Hablado de Radio Nacional, los ladridos de perros vagabundos en la noche, el silbido de la locomotora, el *leitmotiv* del Estudio núm. 3 para guitarra de Dario Villalobos o el griterio de los niños jugando en el solar.

Comparable a lo que supuso el estreno de *Historia de una escalera*, de Buero Vallejo, en el Teatro Español en 1949, la obra suscitó fuertes adhesiones y el público, entusiasmado con el «trozo de realidad» que se le proponía desde la escena, se entregó a la representación. La crítica [Álvaro, 1963, 38-41] coincidió en la valoración del clima vivo y realista que logró expresar la obra, la captación de un ambiente popular, el lenguaje directo, que consiguió evitar tanto el tremendismo como la excesiva blandura, y la creación de una realidad colectiva que ya venía anticipada por otras producciones realistas. Igualmente se subrayó la sencillez de medios y la sobriedad formal que caracterizó el montaje, lejos de espectacularismo o exhibicionismos de director. Sin embargo, Torrente Ballester (*Arriba*) y Fernández-Santos [mar. 1962] coincidieron en criticar la excesiva retórica poética del hombre de los globos, así como ciertos excesos sentimentalistas con demasiada carga literaria.

El siguiente estreno de Lauro Olmo no encontró la misma fortuna que *La camisa*. Dentro de una estética similar, la puesta en escena dirigida por José Osuna y ambientada por Emilio Burgos de *La pechuga de la sardina*, estrenada en el

Teatro Goya el 8 de junio de 1963, tan solo se mantuvo en cartel nueve días [Cuesta, 1988]. Ese mismo año, estrenaba José Martín Recuerda *Las salvajes de Puente San Gil*, dirigida por Luis Escobar, en un intento por alcanzar un realismo más extremo y desgarrado, al que el público mayoritario reaccionó con indignación.

Al mismo tiempo, José Rodríguez Méndez comenzaba a estrenar sus primeros textos,⁵⁸ principalmente, en dos escenarios comerciales de Barcelona, el Candilejas y el Guimerá, y en el Teatro Cómico de Madrid. También se acercó a plazas y tabernas con el grupo La Pipironda especialmente con sus obras breves de tono más popular. *Vagones de madera*, su primer estreno y una de las obras con las que el público barcelonés conoció a su autor, fue dirigida por José María Loperena al frente del TEU y estrenada en el Candilejas en 1959. La escenografía corrió a cargo de Florenci Clavé, dibujante estrechamente vinculado al teatro joven de aquellos años, que colaboró como decorador y director de La Pipironda. Su siguiente estreno de honda resonancia, *Los inocentes de la Moncloa*, tuvo lugar en 1961 en este mismo teatro, dirigida por Ramiro Bascompte y con escenografía de José María España. Esta pieza consolidó el nombre del autor en los círculos teatrales universitarios y de cámara y ensayo. Tres años más tarde, en 1964, Eugenio García Toledano la llevaba al Cómico de Madrid con la compañía de Jorge Vico. En 1963, Carlos Lucena montó *El círculo de Cartagena* en el Teatro Guimerá con la compañía Santacreu-Lucena y escenografía y figurines de José María García Llor. *La vendimia de Francia* fue estrenada un año más tarde en el Teatro de la Capilla Francesa por otro de los grupos catalanes que trabajó con el autor, Bambalinas, bajo la dirección de Pablo Zabalbeascoa y escenografía de José Guinovart. En 1965 La Pipironda celebraba su quinto aniversario con *La batalla del Verdún*, texto en el que Rodríguez Méndez cambiaba el casticismo madrileño que había caracterizado sus obras anteriores para reflejar el ambiente popular de la barcelona de los inmigrantes. Fue estrenada en el Candilejas, dirigida por Ángel Carmona, con decorados de Florenci Clavé y Jordi Teixidor y con una significativa

⁵⁸ Puede consultarse un resumen de la labor teatral de este autor y de los estrenos de sus obras en Rodríguez Méndez [1968].

nómina tanto de escritores como de actores en el capítulo de la interpretación: Ángel Carmona, el propio autor, Rodríguez Méndez, junto con Jesús Lizano, Francisco Candel, y los mismos decoradores. Realismo, poesía, literatura y costumbrismo fueron las claves del montaje. Hasta 1966, fecha de la desaparición de La Pipironda, Rodríguez Méndez, uno de los autores más representativos del realismo social español, fue llegando a los escenarios españoles, aunque, generalmente, en representaciones únicas o de modo itinerante en pueblos y barrios industriales

El I Premio Josep Maria de Sagarra (1963), *Una vella coneguda olor*, de Josep Maria Benet i Jornet, estrenado en el Ciclo de Teatro Latino en 1964 por la Cía. del Teatro Romea, supuso la consagración del realismo catalán, comparable con lo que había significado *La camisa* en Madrid. De nuevo, un patio de vecinos, paredes grises, seriales radiofónicos, ropa tendida y dos jóvenes que buscan la razón de la triste impotencia que les rodea fueron las claves de la obra. La puesta en escena, dirigida por Josep Maria de Segarra, intentó subrayar el plano poético de lo cotidiano aprovechando cada gesto e intensificando los silencios. El diseño escenográfico de Guinovart, premio del palmarés, se alejó de la exactitud verista del realismo costumbrista presentando un decorado con papel pintado en el que se hacía visible una voluntad estética que enfatizó el poder sugeridor de manchas y dibujos no definidos. Carme Fortuny alcanzó el premio a la mejor actriz con una interpretación emocionada, pero contenida, serena, sin gritos ni gestualidad exagerada.

En términos generales, el teatro realista que partió de la corriente dramática española buscó la superación de la mimesis superficial del realismo costumbrista a través de una doble vía: por un lado, se sirvieron de la introspección psicológica, la autenticidad analítica y el verismo documental para mostrar un nuevo tipo de realismo desnudo y amargo; por otro, utilizaron ciertos rasgos deformadores, cercanos a la farsa, especialmente en el caso de Rodríguez Buded o Carlos Muñiz, que posibilitaba una superación del mero costumbrismo y aportaba una crítica ácida y desengañada de la realidad. En ambos casos se buscó la introducción de un

plano poético que alejase la propuesta escénica de la exacta mimesis de la realidad exterior proyectándola hacia planos más inmateriales.

3. *Angry young men*

La corriente realista española encontró en las jóvenes generaciones inglesas una dramaturgia paralela a la que se desarrollaba en España. La preocupación por llegar a un arte comprometido con las realidades más deprimidas y la focalización de la soledad del hombre y su sufrimiento ante la degradación moral y económica explicaba la atención de que este teatro gozó entre los ambientes de cámara y universitarios, así como el entusiasta respaldo que encontró entre el público joven del momento, que se vio plenamente identificado con él.⁵⁹ En 1960, a raíz de la publicación en *Primer Acto* de *Un sabor a miel*, una de las obras revelación del movimiento británico, Quinto [nov. 1960], desde una postura marxista, aludía a la situación de crisis que vivía el mundo occidental como elemento fundamental que había dado lugar a este movimiento:

El nuevo teatro inglés se ha producido, pues, dentro de un signo marcadamente rebelde, en la contradicción dialéctica entre la voracidad de un sistema de explotación inhumano y la gran mascarada espiritualista de un humanismo utilizado como coartada. Al no tener nada que temer ni que perder, la juventud inglesa, en vez de aceptar un papel en la gran farsa de la existencia, se ha rebelado contra sus estructuras gritando angustiadamente la verdad [20].

⁵⁹ Cuando se fue configurando el movimiento de teatro independiente, hacia la segunda mitad de los años sesenta, los intereses dramáticos se habían desplazado hacia otros objetivos y, parte del teatro inglés realista, como el drama estadounidense o los últimos autores españoles de teatro social perdieron el liderazgo que ostentaron en la renovación del teatro de occidente a comienzos de los años sesenta.

La rebeldía contra la sociedad capitalista y la deshumanización del hombre llevó al desarrollo de una estética realista que dominó gran parte de la literatura y el cine europeo de los años cuarenta y cincuenta: «Estas ansias de llevar la verdad a los escenarios, en contraposición a un teatro que, con palabras de Shelagh Delaney, “es nocivo y charlatán” y en el que “la mitad de las cosas no se entienden, y cuando se entienden no interesan”, únicamente pueden alcanzarse desde la realidad» [20].

La afinidad ética y estética entre el movimiento inglés y el realismo social español explica la honda repercusión que estos autores británicos tuvieron entre los círculos comprometidos con un teatro diferente del que se ofrecía en la escena comercial. En 1964 apareció un estudio sobre la última generación de teatro inglés realizado por Lorda Alaiz [1964] para el segundo volumen de la Colección de Teatro «Primer Acto», editada por Taurus, y dos años más tarde la Editorial Aguilar dedicó un volumen de su colección «Teatro Contemporáneo» al teatro inglés (1956-1962). Monleón [1964] abrió el estudio de Lorda Alaiz con un prólogo que llevaba el significativo título de «Un teatro que parece nuestro», en el que esbozaba de forma rápida aquellos condicionantes que podían explicar el paralelismo entre ambas corrientes, como el espíritu crítico y desengañado o el rechazo a una moral represora. No sin cierto fondo idealista que a pesar de todo nutrió este movimiento, acababa Monleón declarando: «Para mí ha sido emocionante descubrir hasta qué punto nuestro combate es análogo al que, frente a una crítica conservadora y media docena de autores que dan dinero en las taquillas, libran los jóvenes autores ingleses» [91]. Estos datos y testimonios avalan la repercusión que autores como Shelagh Delaney, John Osborne y Arnold Wesker, principalmente, tuvieron en los ámbitos más comprometidos con un teatro realista.

El realismo británico, influido a su vez por el drama estadounidense, aportó un tratamiento directo y visceral de realidades sociales deprimidas.⁶⁰ El uso de un

⁶⁰ Esta corriente de teatro inglés realista estuvo encabezada por el estreno, en 1956, de la obra de John Osborne, *Look back in anger*. La obra se estrenó en el Royal Court Theatre de Chelsea por la *English Stage Company* bajo la dirección de George Devine, con una excelente crítica de Kenneth Tynan en *The Observer*, que terminó de lanzarla en el panorama teatral británico. Dos

lenguaje coloquial, abierto a la introducción de giros vulgares, que intentaban reproducir de forma verosímil el habla espontánea de la calle, fue otro de los elementos que llamó la atención a los autores españoles. Estas nuevas propuestas dramáticas accedieron pronto a los escenarios de los círculos minoritarios que luchaban por una nueva dramaturgia. *Sabor a miel*, de Shelagh Delaney, dirigida por Miguel Narros al frente de Dido Pequeño Teatro y estrenada en 1961 en el Teatro María Guerrero y en Barcelona dentro del concurso del TEU de Cataluña y Baleares, *Mirando atrás con ira*, de John Osborne, así como la trilogía de Arnold Wesker, a la que pertenecía *Raíces*, llevada al Valle-Inclán por José María Morera, constituyeron textos que llamaron fuertemente la atención de los creadores españoles que, a finales de los años cincuenta, se esforzaban por encontrar leguajes dramáticos más apropiados para la expresión de una realidad social de la que no se ocupaba ni la comedia ligera ni la revista, géneros dominantes en el teatro occidental de aquellos años.

El texto de Delaney sorprendió por la hondura, el intimismo y la sinceridad del drama humano de una joven que se asomaba a la sórdida realidad que la rodeaba. Expresado en un marcado tono naturalista, la obra, sin renunciar a unos elementos folletinescos felizmente manejados: reencuentro de una madre alcohólica y prostituta con su joven hija, embarazada de un negro y amiga de un homosexual en el que su desamparo hallaba consuelo, conseguía transmitir una profunda sensación de ternura, soledad y amargura. José Luis Alonso [nov. 1960] resumía así la impresión que le causó la representación del Theater Workshop: «de dolor y de pena. Desde la butaca sentí una inmensa compasión por la protagonista. Nada de lo fuerte que hay en la obra está escrito por afán de escandalizar, de sensacionalismo [...]. Todo lo que se dice en *Un sabor a miel* es necesario.

años más tarde, en 1958, el éxito de la pieza de la jovencísima Shelagh Delaney, *A taste of honey* en el Theatre Workshop Company, dirigida por Joan Littlewood —tenaz defensora de un nuevo teatro social en Londres— terminó de configurar una nueva corriente de teatro social en Inglaterra. El siguiente nombre fundamental fue el de Arnold Wesker y su trilogía *Chicken soup with barley*, *Roots* y *I'm talking about Jerusalem*, representadas de forma sucesiva en 1960 también por la English Stage Company, aunque ya habían sido estrenadas por separado.

Quiérase o no, es así la vida que nos rodea». Esta propuesta dramática, quizá más que la de Osborne o Wesker, tanto por su tono poético como por su tono menos visceral o violento, conectaba de forma especial con el realismo desarrollado en España, en la línea estética de Buero Vallejo, Rodríguez Méndez, Olmo o López Aranda durante los años cincuenta y primeros sesenta. Como explicaba Quinto [nov. 1960], «es un naturalismo en cierto modo evolucionado, un naturalismo que tiende a desvelar la realidad sin deformarla, buscando, siempre por vía natural, poetizar esa realidad, erigirla a veces en símbolo» [22].

No deja de ser significativo que una pieza tan señera, que marcó los inicios del realismo social en los años sesenta, volviese a los escenarios diez años más tarde, bajo la batuta del mismo director, con Ana Belén, Laly Soldevila y Eusebio Poncela en los personajes centrales. A pesar de que durante este período se quiso representar en diversas ocasiones en temporada comercial, la censura no lo permitió. El nuevo montaje de Narros, con una sugerente escenografía de Andrea D'Odorico a base de trastos viejos y sucios amontonados, con algún rasgo *pop*, creando una atmósfera densa y agobiante, sin telón y con los actores esperando en escena junto a los músicos, agrupados a la izquierda, denunciaba claramente el tiempo transcurrido desde su estreno en 1960. El inicio de la obra con sendas canciones interpretadas por la madre y la hija, compuestas por Alberto Bourbón, e interpretadas por el grupo Frecuencia, hubiese sido improbable diez años antes en una época de estricto realismo. La crítica calificó como excelente el trabajo intimista, contenido y lleno de fuerza de Ana Belén, así como el de Eusebio Poncela. El éxito de la mítica obra la convirtió en centenaria.⁶¹ Salvat [6.4.1971], que abría su reseña recordando su radical desacuerdo con la estética naturalista dominante en los primeros años sesenta, calificó, sin embargo, el montaje de Narros como «uno de los mejores espectáculos de estos años», destacando su belleza, así como el excelente trabajo de sus intérpretes: «Se puede hablar de un

⁶¹ Salvat [6.4.1971] calificó la propuesta como «uno de los mejores espectáculos de estos últimos años» y se refirió a la interpretación como «un auténtico y verdadero recital de actores», añadiendo que, por primera vez, se habían aplicado «sobre un escenario español de una manera adecuada los presupuestos del método Stanislavskiano en la versión del Actor's Studio».

auténtico y verdadero recital de actores. Es la primera vez que veo aplicar sobre un escenario español de una manera adecuada los presupuestos del método Stanislavskiano en la versión del Actor's Studio».

Resulta igualmente significativo que en 1966 subiese en temporada comercial al Teatro Valle-Inclán *Raíces*. Este hecho ofrecía una clara señal, por un lado, del progresivo grado de asimilación de la sociedad española con respecto a la última dramaturgia británica, y, por otro, de las afinidades de esta con el realismo social español. José María Morera, director del montaje, se situó a mitad de camino entre el realismo costumbrista, con ciertos rasgos sainetescos, extendido por autores como Buero Vallejo, Olmo o Rodríguez Méndez, y un realismo más crudo y violento que acentuase la carga crítica de la obra. La primera opción estética, familiar al público español, se utilizó para caracterizar el ambiente familiar como exponente de la clase media baja que dominaba en estos textos. La segunda vía se empleó para las alusiones a la clase rural irlandesa más deprimida. Monleón [1966c] elogió la elección de la obra, calificando el trabajo de su adaptador, Juan José Arteche, entre la espontaneidad y el ternurismo, y el de Morera como su mejor montaje en Madrid, criticó, no obstante, la ausencia de tono trágico en el II acto, para escenas como el despido del padre o la muerte de Stan en accidente laboral, que se mantuvieron dentro del cariz costumbrista y ligero que predominó. A pesar de todo, el público no demostró interés por la obra de Wesker, que apenas pudo mantenerse un mes en cartel.

En cualquier caso, mediada la década de los sesenta, el realismo social, ya sea en su versión estadounidense, española o británica, dejó de apuntar los nuevos caminos por los que iba a discurrir la renovación de los lenguajes teatrales. Ya Salvat [6.4.1971] apuntó las limitaciones de esta corriente dramática que, formalmente, se había aferrado a unos moldes tradicionales, puestos más en evidencia con el paso de los años:

La obra llega con unos años de retraso. Los suficientes para que se pueda ver que es una pieza que si bien ya no nos entusiasmó en su momento por

su excesivo apego a la fórmula naturalista, ahora con los años queda mucho más en evidencia su radical falta de investigación y de búsqueda de un nuevo lenguaje teatral. La obra, vista hoy, viene a reafirmarnos en algo que siempre hemos sentido o intuido ante el joven teatro, o mejor dicho el teatro de los jóvenes airados, era un teatro demasiado viejo.

4. Crisis del realismo imitativo: hacia nuevas formas de realismo

Efectivamente, el realismo verista, cuyo objetivo estético era la creación de un teatro de la ilusión⁶² por medio de la utilización de convenciones tomadas de la sociedad de modo que estas adoptasen una formalización neutra que pasase desapercibida a los ojos del espectador, mostrándose como «convenciones naturales», fue pronto objeto de la crítica de los sectores teatrales más comprometidos con la renovación de la puesta en escena y una aproximación formalista a la creación teatral. El acercamiento fundamentalmente *contenidista* a la obra teatral, tanto dramática como escénica, señalaba los límites de este movimiento artístico que, a medida que transcurrieron los años sesenta, se declaró insuficiente para un movimiento de renovación formal que se extendía por todo el mundo occidental.

Por una parte, desde los años cincuenta fue teniendo lugar en Europa la vuelta de una serie de planteamientos críticos que demandaron una concepción formalista de la creación artística, tanto en el plano de la teoría como en el de la práctica. Los primeros estudios y traducciones difundiendo el formalismo ruso en Europa, la *nouvelle critique* francesa, liderada por Roland Barthes y Lucien Goldman (ya años antes se había iniciado el *new criticism* americano), el estructuralismo antropológico de Lévi-Straus, el grupo de la revista *Tel Quel* y la

⁶² «La ilusión teatral actúa cuando consideramos como real y verdadero lo que sólo es una imitación de la realidad. La ilusión está vinculada al efecto de *realidad* producido por la escena y al reconocimiento psicológico e ideológico de fenómenos ya familiares para el espectador» [Pavis, 1990, 265].

publicación en Italia de la obra de Umberto Eco *Opera aperta* son algunos de los hitos que, desde los primeros años sesenta, anunciaban un nuevo período artístico de carácter formal en el mundo occidental.⁶³ Estos nuevos acercamientos a la obra de arte demandaban la evolución del realismo verista basado en el reflejo imitativo de la realidad hacia otros planteamientos formales en los que la voluntad de estilo, el desarrollo de unos códigos obstruyentes que renunciaban a la apariencia de naturalidad y a la pretensión de pasar de desapercibidos y el enfrentamiento consciente con el fenómeno de la creación de ficciones fuesen las premisas de partida.

Por otro lado, el auge económico de los países capitalistas, liderado por Estados Unidos, y la consolidación de un nuevo tipo de sociedad del bienestar basada en el consumismo, el desarrollo de las teorías de la comunicación, la sociología de la cultura y los medios de información como la publicidad o la televisión dieron lugar a una nueva realidad que exigía ser abordada a partir de unos mecanismos formales diferentes. El tratamiento de unos sectores de la sociedad especialmente deprimidos, como la clase baja, el proletariado o la explotación obrera fue dejando paso a la preocupación por el nuevo paisaje urbano. La realidad cotidiana, los objetos más intrascendentes, la alienación impuesta por la sociedad de consumo, la libertad del individuo sumergido en un mundo de manipulaciones al servicio del capital se convirtieron en algunos de los temas centrales de la segunda mitad de los años sesenta, una nueva situación que reclamaba nuevas estrategias artísticas.

La creación teatral, a pesar de las onerosas estructuras comerciales de las que precisaba para su realización, no fue impermeable a las corrientes de investigación en los lenguajes específicos y autónomos de cada expresión artística.

⁶³ Para una visión general del panorama de la crítica literaria en los años sesenta y la progresiva introducción de los formalismos puede consultarse Garrido Gallardo [1996] o la extensa introducción de Eco [1992] relatando las vicisitudes en la concepción y recepción de su obra *Opera aperta* en un ambiente social reactivo a la introducción de nuevas corrientes teóricas de carácter formalista.

Las demandas de objetividad y verismo del arte realista había hecho que el teatro comenzase a utilizar unos lenguajes en los que el cine había demostrado su absoluta superioridad: la negación de la convencionalidad del teatro, la presentación de formas transparentes, el deseo de simultaneidad espacial y la recreación de ambientes. Recientemente, en un debate celebrado sobre el realismo en el teatro español de los años cincuenta y sesenta, Miralles [«Taula rodonda...», jul. 1995, 23] mostraba su desaprobación por los medios de expresión del teatro realista de estos años, obsesionado con una reconstrucción verista de la realidad que lo había convertido en el «hermano pobre del cine». Frente a la imitación naturalista, el director y autor teatral abogaba por aquello que años más tarde iba a definir la evolución formal de la escena, la reteatralización y la reducción a los elementos esenciales: «El teatro jamás debió perder algo que es esencial en él: el convencionalismo y la presencia viva, dos cosas ajenas al cine».

El realismo de los nuevos autores españoles que estrenaron sus textos entre los últimos años cincuenta y la primera mitad de los sesenta significó una importante renovación temática para el teatro español, pero los rasgos formales que definían sus lenguajes escénicos, y, por ende, su dramaturgia, pertenecían a una estética que había sido consolidada décadas atrás por la clase burguesa dominante y que era retomada ahora por autores de pensamiento progresista. La única diferencia entre el drama burgués consolidado a comienzos del siglo XX o la alta comedia y el nuevo drama realista, nacido como reacción ideológica al teatro comercial dominante, consistía en el cambio de signo ideológico. Si antes se hablaba del teatro del ilusionismo burgués, ahora habría que referirse al teatro del ilusionismo, igualmente burgués, pero dando cabida a las clases económicamente más desfavorecidas. Formalmente, tanto el realismo burgués como el realismo social se mantenían dentro de una misma corriente artística que tenía como objetivo la creación de la ilusión de realidad, tal y como el espectador podía observarla en el mundo extraartístico. No había habido, pues, una ruptura formal, sino únicamente una evolución de los contenidos. En este sentido, siguiendo con la crítica de Salvat [6.4.1971] a este movimiento, explicaba el investigador y creador catalán que «[l]a fórmula o fórmulas teatrales utilizadas por ellos eran siempre

demasiado tradicionales. De hecho no hacían más que repetir la versión naturalista de la fórmula de la *pièce-bien-faite* burguesa y teñirla de innovaciones falsas y un poco puestas con calzador».

El impulso renovador en el teatro español contemporáneo fue liderado, en un principio, por los nuevos autores dramáticos y la innovación en los tratamientos temáticos que supusieron sus obras. Pero pronto, sectores teatrales más vanguardistas comenzaron a reclamar nuevas propuestas estéticas y un discurso formal que aceptase como punto de partida la artificiosidad esencial de toda convención. Sastre [1965], adelantándose a las posiciones en torno a la creación teatral que se extenderían en España a partir de la segunda mitad de los años sesenta, acusó desde los comienzos de dicha década el desolador estado que presentaba el discurso estético teatral en un momento en el que hablar de forma equivalía de manera directa y simplificadora a una negación del arte comprometido: «La belleza es un escarnio social; algo como un modo de abandonar al pueblo en su miseria. Si pensamos la Estética, somos culpables. Estoy hablando de un amenazante populismo ultra-politizado, a cuya aparición creo haber contribuido» [179]. La misma definición que ofrecía de su propia estética uno de los principales representantes del realismo teatral español, Olmo [mayo 1963]: «Todo realismo sostenido por un convencionalismo es un realismo con trampa. La gran empresa del teatro que viene es la de intentar meter la vida misma en escena. Ejemplo de realismo: las pulsaciones de la víscera cardíaca» [13], parecía justificar el juicio de Sastre acerca de los prejuicios de la corriente realista española a un acercamiento formalista al hecho de la creación teatral.

Sin embargo, la expresión artística, por definición, necesitaba servirse del *arti-ficio* para su expresión, y el teatro de manera más evidente que ninguna por tener una mayor dependencia de una amplia gama de soportes materiales. Al mismo tiempo, todo artificio tenía que estar basado en una convención para que pudiese ser comunicado y entendido dentro de una sociedad. La negación de la naturaleza convencional de cualquier forma de comunicación artística, incluido el teatro realista, fue una de las causas del estancamiento formal que presentaron

algunos de los exponentes de la corriente realista a comienzos de los años sesenta.⁶⁴ Casona [mar. 1964], en una carta abierta a Gala, se defendía ante la negativa recepción que había tenido su esperada producción teatral en España, y reivindicaba la falsedad como la esencia formal del arte, justificando, de este modo, el tono poético e imaginativo de su propia obra en contra de la concepción meramente ideológica o temática del arte:

Por mi parte te confieso que entre todos los fraudes posibles, ninguno me parece tan condenable como el del arte que niega su propia esencia pretendiendo hacerse pasar por un trozo de vida con falso pasaporte de realidad. Y entre todos los errores críticos, ninguno tan pueril como el de exaltar o rechazar una obra literaria fundándose en motivos sociales o políticos. Algo así como si yo, en una representación de *Hamlet*, me pusiera a patear al príncipe de Dinamarca porque soy republicano [30].

En *Anatomía del realismo*, Sastre [1965] defendía un enfoque formal del arte y una canalización estética del discurso teatral en España, cambiando los presupuestos exclusivamente ideológicos que habían predominado en los años cuarenta y cincuenta, por nuevas posiciones que concibiesen el teatro a partir de su esencia artística: «Cualquier otro punto de partida sería, en efecto, erróneo, y apenas cumpliría otra función que la de despertar un entusiasmo sin sentido, basado en una deformación demagógica del tema» [249].

David Ladra, en sus numerosas colaboraciones en *Primer Acto*, comenzó pronto a distanciarse del discurso del teatro realista español, sin dejar de reconocer la renovadora influencia y hasta el carácter de acontecimiento cultural que tuvieron algunas de sus puestas en escena en un panorama teatral mayoritariamente ajeno a la realidad social inmediata. A partir de las bases teóricas del teatro brechtiano que

⁶⁴ La crítica a la falacia del naturalismo formal de la escritura realista quedó ya puesta de manifiesto en 1953 en la obra de Barthes [1993], *El grado cero de la escritura*, donde se define el realismo como una de las formas artísticas más artificiosas. «L'écriture réaliste est loin d'être neutre, elle est au contraire chargée des signes les plus spectaculaires de la fabrication» [174].

comenzaban a extenderse a mediados de los años sesenta entre los círculos especializados, Ladra [mar. 1964] abogaba por un teatro más analítico, que no solo presentase una determinada situación social, sino que examinase sus causas y mecanismos, un teatro, en palabras de Brecht, de la era científica, y que exigiese una recepción crítica por parte del espectador, «la simple narración de los hechos en un naturalismo de “mesa camilla” no basta; habría que examinar las causas, las soluciones. En una palabra, estudiar el problema, porque precisamente la escena es el lugar adecuado para ello» [24].⁶⁵ El crítico rechazaba el concepto de «falseamiento de la realidad» desarrollado por autores como Olmo o Rodríguez Méndez en su rechazo de todo lo que no fuese un realismo fotográfico supuestamente ajeno a todo convencionalismo. Sin embargo, ellos mismos incurrieran en una serie de convencionalismos propios de la estética del ilusionismo burgués, que les llevaba, justamente, a presentar una imagen falsa de esa misma realidad que, en vano, pretendían expresar, sin ningún tipo de retórica o intermediarios formales que pudieran obstruir su recepción:

Es el caso de *La camisa*, la realidad queda falseada, inconscientemente por supuesto, al subjetivizarla Olmo. [...] La misma visión falsamente realista del estudiante aparece en *Los inocentes de la Moncloa*, de Rodríguez Méndez, en la que el conjunto del problema queda diluido en la cotidianeidad de la representación [Ladra, mar. 1964, 24].

Ladra señalaba el costumbrismo de corte sainetesco y el desconocimiento de las posibilidades formales de la escena como las causas principales que impedían al realismo fotográfico llegar a presentar una imagen lúcida y reveladora de la

⁶⁵ Barthes [1993], en su crítica a la estética realista, coincidía en la invalidez del realismo como medio para analizar la realidad debido a su concepción cerrada e inmóvil de la realidad y la creencia de que solo existe una forma óptima para expresarla: «l'écriture réaliste, elle, ne peut jamais convaincre; elle est condamnée à seulement dépendre, en vertu de ce dogme dualiste qui veut qu'il n'y ait jamais qu'une seule forme optimale pour “exprimer” une réalité inerte comme un objet, sur laquelle l'écrivain n'aurait de pouvoir que par son art d'accommoder les signes» [174].

realidad, quedándose en su engañosa superficie atascada en un minucioso detallismo.

A medida que transcurrían las temporadas, se fue extendiendo la oposición de los círculos renovadores a la estética realista representada por algunos de los autores que surgieron en los últimos años cincuenta. Sin renunciar al realismo, entendido como postura ética e ideológica más que como expresión formal, se evolucionaba hacia discursos realistas más preocupados por la expresión formal. La relación entre discurso ideológico y expresión formal se hacía más compleja y los mismos defensores que elogiaron las aportaciones de los últimas generaciones de autores realistas españoles, demandaban ahora planteamientos formales más elaborados. Monleón [1970] —que lideró desde las páginas de *Primer Acto* la defensa de la corriente realista española— ponía en tela de juicio, ocho años después del estreno de *La camisa*, la validez del lenguaje teatral utilizado por estos autores:

Lauro Olmo, ante este difícilísimo problema [formal], empezó por aceptar el naturalismo tradicional; es decir, el sainete, tomándole a Valle un gusto por la violencia y el absurdo. No creo que Lauro Olmo tuviera conciencia clara de la contradicción estética en que se metía [12].

Progresivamente, el microcosmos cerrado de la italiana comenzó a romperse en busca del espectador. Los lenguajes escénicos evolucionaron hacia formas aparentemente más artificiosas que no se detenían en la mimesis detallista de los códigos de comunicación social. Se fueron explotando las posibilidades que ofrecía la escena, investigando los diferentes canales de comunicación teatral, ya sea en un intento por presentar una imagen interiorizada y poética de la realidad, ya sea en busca de una deformación expresionista. Como consecuencia, fueron necesarias nuevas formas de expresión, tanto para los decorados, que iban a recrear mundos ya extraños al espectador, como para los modos de interpretación, que empezaron a separarse de un modelo ilusionista para buscar otros gestos, movimientos y posiciones que rompiesen con las convenciones sociales

estereotipadas. Junto a una tendencia a la mesura y la contención intimista que perseguía la sugerencia poética, se situaba la deformación a base de exageraciones, movimientos nerviosos, gesticulación grandilocuente, farsa, asainetamiento, en una búsqueda de un expresionismo teatral que rompiese con la retórica costumbrista y la ambición de presentar la acción escénica como una forma natural o que produjese la ilusión de un cuadro de la realidad cotidiana, simplificada y estereotipada.

Nuevos discursos dramáticos comenzaron a concebir el teatro como una expresión formal que se valiese de lenguajes que ni podían ni buscaban igualarse a los de la realidad, ya que, en tanto que expresión artificiosa, se trataba de un plano imaginario y de un espacio y tiempo artificiales. Se buscaron nuevos planteamientos que comenzasen aceptando el realismo en toda su artificiosidad y la necesidad de servirse de un código previamente convencionalizado. En una palabra, se intentó evolucionar hacia un mayor experimentalismo y audacia formal. La misma revista *Primer Acto*, que comenzó impulsando el teatro realista de los nuevos autores, evolucionó hacia posturas más experimentales formalmente:

Casi nadie ha experimentado o ha podido experimentar en nuestros escenarios, quedando así fijas las formas, los modos de hacer en interpretar, mientras en otros lugares una serie de directores y artistas ponían a prueba tales o cuales dimensiones del hecho escénico. Nuestros autores se han formado, pues, en un medio no sólo ideológico sino estéticamente conservador [«Varias cuestiones...», mar. 1968, 13].

En lo que a escenografía se refiere, se reaccionó contra los decorados corpóreos, que abarrotaban el espacio con pesadas estructuras arquitectónicas en varios pisos, y con el lujoso mobiliario que reproducía de la forma más verista posible el lugar donde iba a tener lugar la acción. Se evolucionó hacia un espacio más sugerente, sintético, con predominio de la escena semivacía y los telones pintados. Si, por un lado, el teatro se desnudaba; por el otro, reivindicaba su primitivo carácter teatral. Economía de medios y reteatralización del teatro —lema

de las vanguardias históricas— fueron los principios que volvieron a abanderar la renovación escénica.

Desde los primeros años sesenta, Nieva destacó como uno de los más acérrimos críticos del realismo teatral de corte naturalista y el más decidido defensor de un teatro de sugerencia y síntesis que asumiese su naturaleza artificiosa y se sostuviese sobre el desarrollo de una rica imaginación recreada formalmente a través de nuevas imágenes ajenas a la imitación de la realidad cotidiana del espectador. En este sentido, su crítica al realismo, entendido como movimiento histórico surgido en teatro a finales del siglo XIX, es clara:

El buen teatro realista no pasó de los cincuenta años de duración a partir de Ibsen. Y hubo algo en ese teatro que le volvió la espalda a lo escénico para argumentar socialmente con cierta urgencia, con verdadero apasionamiento. Ese teatro de cátedra, conservador o progresista en las ideas, ha parecido —y, en efecto, lo ha sido— muy estático, poco evolucionista en las formas [Nieva, mayo, 1986, 7].

Nieva luchó por una recuperación del sentido plástico de la escena por medio de la creación imaginativa, novedosa y sorpresiva, en detrimento de las pesadas reconstrucciones realistas que castraban el deleite estético. Criticó la falta de sensualidad de la estética realista más extendida, cuyo teatro fue calificado por él mismo como «teatro de cuaresma sensorial» [9]. Denunció la pobreza de los planteamientos estéticos y formales en que vivía el teatro a causa de la dramaturgia realista en beneficio del discurso de la utilidad social del arte y defendió, al mismo tiempo, la necesidad de planteamientos escénicos cuya sencillez potenciase la capacidad de sugerencia por encima de las pesadas estructuras que reconstruían minuciosamente un barrio de vecinos, el patio de una casa o las estancias de una vivienda:

Así que la mayoría injusta y brutal iba a sostener ese teatrillo que ha terminado aburriendo al público burgués y al público proletario,

necesitando cada vez más espacio, más volúmenes pesados, más focos y más ayuda. El teatro moderno es un inmenso piano que transportamos todos con fatiga para que no se quede en la calle, le caiga el agua y se desluzca. Es un maestro caro y antipático, rodeado de discípulos tan avispados como pedantes, que hacen montajes para deslumbrarse entre sí, para competir entre superprofesionales [9].

El escenógrafo manchego propuso la recuperación del sentido lúdico y brillante del teatro como expresión artística que diese rienda suelta a la imaginación del autor, libre de los planteamientos éticos y sociales que mantenían el teatro constreñido dentro de unos estrechos márgenes. En este sentido, resulta revelador la explicación que el mismo Nieva [feb. 1973a] ofrecía sobre el nacimiento de su estética como respuesta a la España deprimida y gris de la posguerra: «me agarré a todo lo que me parecía refinado, aquilatado, barroco, complicado, bellissimo» [24].

A raíz de la realización de los decorados para la puesta en escena de José Luis Alonso de la obra de Ionesco *El rey se muere*, García Pavón [«La crítica dividida», dic. 1964] elogió la propuesta escénica superadora de un realismo fotográfico que insistía en la reproducción minuciosa de cada detalle: «Gracias, Nieva, por sacarnos de tanto “corpóreo”, de tanta rutina, de tanta imitación... atrasada» [21], aduciendo la necesidad de evolucionar hacia una estética de síntesis, más sugeridora y atractiva para una mentalidad contemporánea:

Las fórmulas tradicionales para «representarnos» la vida —a la altura de las sensibilidades más delgadas— han quedado anticuadas. La fábula redonda, la anécdota pintoresca, las formas sancionadas, el convencionalismo de «la vida como es», ya no son operativas intelectualmente salvo especialísimas excepciones. Sólo operan sentimentalmente. [...] Los ojos actuales ya no precisan la presencia de todo el cuadro para «entender» el tema. Los cerebros vanguardistas, en el más honrado sentido de la palabra, llegan al arte —incluso el escénico— por caminos más etéreos, sintéticos, elusivos.

El realismo ya es reiteración. Mapa con letreros para los que no saben geografía [21].

Las artes plásticas ofrecían a los nuevos artífices teatrales seductoras propuestas para superar la mimesis realista. Como ya ocurrió durante el período de las vanguardias históricas, cada vez se hicieron más frecuente las colaboraciones de artistas plásticos en las espectáculos escénicas. Este fue el caso de José Paredes Jardiel o Javier Clavo como colaboradores del GTR, Antonio Saura en la dirección de Juan Antonio Bardem de *La casa de Bernarda Alba*, de Lorca, o, ya en el área catalana, de artistas como Albert Ràfols Casamada, Antoni Tàpies, Domènec Solanes, Moisès Villèlia, Francesc Todó García o Cardona Torrandel con sus participaciones en la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, sección de teatro del Foment de les Arts Decoratives, que dirigía Alexandre Cirici Pellicer [*FAD...*, 1981, Salvat, jun. 1996].

La creación en 1960 del Grupo de Teatro Realista (GTR), fundado por Alfonso Sastre y José María de Quinto —a pesar de su corta temporada en el Teatro Recoletos en 1961— puede considerarse como un significativo indicio de la crisis de la concepción verista del realismo. Este empresa surgió como respuesta a los claros signos de envejecimiento de los lenguajes predominantes en la escena, con el fin de ofrecer un nuevo teatro a todos aquellos públicos desorientados que buscaban una expresión más afín a los tiempos actuales. Se partió de una concepción amplia de realismo que admitiese diferentes dramaturgias superadoras de los planteamientos del realismo costumbrista o del ilusionismo burgués. El GTR nació con un espíritu de investigación escénica como modo de abordar la creación teatral, con el objetivo, a largo plazo, de llegar a formar un centro de formación teatral de carácter renovador.⁶⁶

⁶⁶ La organización de los núcleos de renovación teatral en centros de formación, investigación, *workshop*, laboratorios, etc. fue un rasgo que caracterizó en todo el mundo occidental la evolución del teatro contemporáneo. La proliferación de estos centros testimoniaban el deseo de enfrentarse con la creación teatral de forma seria y sistemática —en términos brechtianos— «científica». El

Las líneas generales de nuestro trabajo serán: una investigación práctico-teórica en el realismo y sus formas dramáticas, sobre la base del repertorio mundial. En esta línea [...] nuestro entendimiento del realismo es, en principio, muy amplio y de ningún modo el G.T.R. es una llamada al naturalismo, aunque no desdeñemos hacer experiencias de esta forma artística [Sastre/Quinto, set.-oct. 1960, 45].

No obstante, el entendimiento del realismo como una estética flexible, abierta a la experimentación, que permitiese un análisis complejo del hombre en su contexto social y metafísico no era la concepción más extendida de este movimiento. Así lo contaba Alfonso Sastre décadas más tarde: «Cuando dijimos, en 1961, al crear el Grupo de Teatro Realista, que hay que hacer un teatro realista, los autores nos empezaron a mandar textos de tipo sainetesco-naturalista. Yo decía: “¡Es que no es eso!” Había una mala comprensión del concepto de realismo» [Caudet (entr.), 1984a, 45]. Resulta significativo señalar que, entre los textos que rechazaron, figuraba la célebre obra de Lauro Olmo *La camisa*, estrenada un año después con resonante éxito. Sin embargo, entre las teorías adoptadas por el GTR como principios para la investigación sobre un concepto evolucionado de realismo estaba el rechazo al naturalismo como forma contraria a lo que se consideraba un lenguaje realista óptimo, más complejo y polimórfico:

El naturalismo siempre me ha parecido ser el enemigo del realismo. Pero siempre ha existido una confusión. Nosotros, cuando hicimos el GTR, tuvimos un problema. Fue el que se nos planteó cuando Lauro Olmo nos presentó el texto de *La camisa*. Nos propuso su estreno y justamente es uno de los textos que rechazamos porque nos parecía que sería subrayar un error, es decir, la confusión entre realismo y naturalismo. Si nosotros en el Grupo de Teatro Realista estrenábamos *La camisa* parecía que habíamos llegado al final del experimento y que aceptábamos que el naturalismo era

teatro dejaba de ser resultado del trabajo improvisado de un «genio» en un momento de inspiración para convertirse en una labor progresiva y constante de trabajo en equipo.

una *expresión óptima* del realismo. Y como *no era eso* y como además uno de los pocos preconceptos que teníamos *era rechazar el naturalismo*, ese texto no lo aceptamos y Lauro Olmo lo estrenó con otro grupo [66].

El proceso de crisis de la estética teatral realista según la concepción que de esta se desarrolló durante los años cincuenta y que encontró en el GTR uno de sus primeros críticos se fue acentuando en el panorama teatral español a medida que se sucedían los años sesenta. El estreno de algunas de las obras señeras del drama social en la segunda mitad esta década puso de manifiesto el contraste entre este lenguaje escénico y las nuevas búsquedas en las que experimentaba la escena más innovadora. En 1966, por ejemplo, Diego Serrano llevó al Teatro Arniches *El precio de los sueños*, obra significativa del realismo de la primera época de Carlos Muñiz, galardonada con el Premio Arniches en 1958. El director recurrió a este texto en un momento en el que estas producciones ya habían perdido el poder crítico que tuvieron en los años de su escritura, lo cual explicaba las esporádicas puestas en escena en teatros plenamente comerciales de obras tanto de Muñiz como de Olmo con la esperanza de atraer la atención del gran público. El experimento de Serrano, realizado con el fin de cubrir unas fechas vacías en torno a la Semana Santa, no funcionó del todo y el montaje apenas se mantuvo 13 días [Cuesta, 1988]. Monléon [1966b] se refirió a la pérdida de vigencia de esta estética, así como de sus planteamientos temáticos. Tan solo ocho años más tarde, el texto había perdido su capacidad de reflejar e interesar a una sociedad que evolucionaba con rapidez. Desde *Primer Acto*, se demandaron unos planteamientos dramáticos y escénicos más entroncados con la complejidad y el espíritu rupturista que vivía la sociedad europea:

Quizá valga esto como expresión de un modo de entender el teatro de denuncia y el realismo que ha sido característico de una larga etapa escénica española y que ahora urge desmontar. No porque sea malo o bueno, sino porque hoy, a niveles de nuestra situación histórica y de la marcha de nuestro teatro, resulta peligrosamente ingenuo [49].

La concepción mimética de la creación teatral se ponía en entredicho con la aparición de nuevos modos de crear y concebir el fenómeno escénico que denunciaba el estancamiento de las formas realistas de los años cincuenta. Lauro Olmo abrió la temporada 1968-69 con el estreno de *English spoken*, cuyos rasgos dramáticos quedaban claramente aislados y definidos en contraste con otros lenguajes teatrales. José Osuna repuso *Historia de una escalera*, con escenografía y figurines de Manuel Mampaso, en el Teatro Marquina, obra que permaneció en escena desde el 30 de marzo hasta el 9 de junio. Por su parte, Rodríguez Méndez, tras el estreno en 1966 de *El vano ayer* y *El ghetto*, entraba en un largo período de ausencia de los principales foros de creación teatral del país. Al mismo tiempo, Buero Vallejo proponía en *El tragaluz* nuevas formulaciones del realismo social a través de técnicas de distanciación que remitían al teatro épico en boga durante estos años, adscribiéndose así al deseo común por presentar su obra a través de nuevos códigos escénicos. El texto fue montado por José Osuna en el Bellas Artes donde se mantuvo toda la temporada 1967-68. Estos hechos volvieron a revitalizar, en 1968, la polémica en torno al realismo teatral, tema que había llenado páginas de periódicos, tertulias y mesas redondas durante la primera mitad de los años sesenta.

La revista *Primer Acto*, órgano de expresión de los diferentes discursos que vertebraban el teatro español del momento, ante las continuas acusaciones de extranjerizantes por parte de los representantes más tradicionales del teatro realista español, mostró la necesidad de aclarar sus nuevos planteamientos teatrales de signo más experimental:

Hemos sido «realistas» cuando, frente al evasismo y abstracción del teatro pequeño burgués español, convenía repetir que la realidad estaba ahí, y que era en ella donde había que buscar los conflictos, [...]. Cuando, con el tiempo hemos considerado que esta «petición» de realismo era ya común a toda una generación, nos ha parecido que había llegado la hora de enriquecer el concepto, de seguir trabajando a partir de un principio que habrá pasado a ser implícito y que, por tanto, no había por qué seguir

manteniendo como la materia explícita de nuestros textos [«Varias cuestiones...», mar. 1968, 11].

La lucha por un teatro que hablase de la realidad española contemporánea ya estaba ganada. La renovación temática que ejercieron estos autores fue un motor de evolución teatral durante unos años, después de los cuales, se hacía necesario evolucionar hacia planteamientos estéticos de carácter más formal. Hacia 1968 parecía ya evidente que la dramaturgia realista nacida como respuesta a expresiones artísticas acomodaticias de carácter burgués no eran, en realidad, tan opuestas a la estética del ilusionismo burgués:

Hemos considerado que a fuerza de hablar de ética y de moral, a fuerza de ser antípodas intelectuales de un modo tradicional y conservador de entender el teatro, corríamos el riesgo de convertirnos en la «otra cara» de una misma moneda. A la ignorancia de un teatro de la derecha nos ha parecido que no era cosa de oponer un teatro de la izquierda ignorante. Creer, como todos hemos creído, que hacer una obra como las del señor X, pero cambiando el signo ideológico, era ya hacer un teatro nuevo, es una ingenuidad [«Varias cuestiones...», mar. 1968, 12].

A partir de la necesidad de renovar, no ya los temas del teatro español, sino sus formas de expresión escénica, *Primer Acto* justificaba su creciente atención hacia los nuevos movimientos teatrales que habían ido surgiendo en el extranjero, ya que en ellos podían encontrarse fórmulas de expresión válidas para la renovación del teatro en España.

A medida que evolucionaba la escena española con los trabajos de directores y escenógrafos como Alonso, Marsillach, Salvat, Nieva o Puigserver, se hacía más evidente el conservadurismo formal del lenguaje escénico a través del cual se expresaron algunos de los autores de finales de los cincuenta. Este estancamiento fue progresivamente igualado a una postura ideológica también conservadora, lo cual hizo que en los sectores teatrales más renovadores, sobre

todo en la segunda mitad de los sesenta, se comenzasen a buscar modelos extranjeros. En el caso de Barcelona, con el teatro comercial en profunda situación de crisis, el magisterio de Salvat a través de la EADAG, y la labor de otros artífices del teatro catalán como Puigserver, Nello o Boadella, a partir de un profundo conocimiento de la escena europea, hizo que el teatro evolucionase con más autonomía frente a la creación dramática de los autores a través de planteamientos más renovadores. Por el contrario, Madrid y el teatro de grupos en provincias acusó hasta mediados de los años sesenta una mayor dependencia con respecto a la producción dramática de los autores realistas de acuerdo a modelos de creación teatral más tradicionales. Fue en la segunda mitad de esta década, cuando se detectaron los primeros resultados de algunos grupos y directores que comenzaron a presentar nuevos lenguajes a partir de concepciones diferentes de la creación teatral, aún en el caso de seguir en la línea de un discurso realista. Desde esta perspectiva de renovación formal, *English spoken*, ya en 1968, no aportaba nada nuevo al proceso de renovación de la escena española. Como señalaba Monleón [set. 1968b, 5]:

Lo cierto es que *La camisa* fue una obra que nos bastó a muchos. Y que *English spoken*, que es quizá mejor, y que ha sido dirigida por Alberto González Vergel con la misma pasión y convencimiento, e interpretada por un grupo de jóvenes actores —en su mayoría muy estimables— que creían totalmente en la obra, nos ha producido un sentimiento de «desfase», de distancia respecto a la apertura ideológico formal del buen teatro de otros lugares.

Efectivamente, a medida que transcurrían los años sesenta la sensación de rechazo al paradigma del realismo social se fue generalizando, tanto en literatura como en teatro o cine. El fenómeno, encuadrado dentro de la evolución general de la sociedad occidental, encontraba diferentes explicaciones: por un lado, la frustración de aquellos que habían concebido el arte como un arma de transformación social que no parecía funcionar; por otro lado, una vez abandonados los principios elementales de un arte docente que tenía como objetivo

la educación del pueblo en la fe de una nueva sociedad que no llegaba, los creadores evolucionaron con urgencia hacia planteamientos formales más complejos que, por lo menos, pudiesen satisfacer a una minoría y devolver al artista la libertad en la creación. Català [jul. 1995, 77] apuntaba algunas claves generales que ayudan a entender este rápido desprestigio de unas fórmulas artísticas que se habían presentado, tan solo algunos años antes, como la panacea revolucionaria del arte: «La fórmula realista semblava incapaç de comunicar coses noves als que seguien amatents l'actualitat literària. I en definitiva, que si el realisme era un ara, cal dir que no va servir per canviar la realitat i enderrocar la dictadura, ara més forta que mai. Esgotada la formula, era lògica la recerca de noves maneres de trobar sentit a la realitat». Piénsese que todavía en 1962 tenía lugar el estreno de *La camisa*. El investigador catalán destacaba el agotamiento de una fórmula que había errado su utópico sueño de crear un teatro popular para un nuevo público: «el pueblo». Cuando, a medida que transcurrían los años sesenta, se fue haciendo evidente el fracaso de esta utopía, el rechazo a la fórmula del realismo social fue general en los círculos más renovadores, ya que, al mismo tiempo que el lenguaje realista iba siendo aceptado por el gran público, comenzaban a proliferar sus productos artísticos: novelas, dramas, películas, poniendo de manifiesto su escasa capacidad de innovación formal en la evolución de los lenguajes artísticos:

Tanmateix, hi ha una terrible paradoxa: l'any 1961 era quan el realisme començava a fer forat entre el públic, tot i estar envellit com a fórmula. Diversos autors comercials s'hi van apuntar a la moda, i també tot hom que començava. Entre la gent culta i els intel·lectuals, però, el realisme començava a caure en un descrèdit creixent, a partir de 1961, encara que sobreviurà agònicament uns quants anys. I per diversos motius: per la inflació d'obres, moltes de les quals eren dolentíssimes, però que omplien el mercat, cansant al públic; a més de la seva poca originalitat; en el cas del teatre, el fracàs en l'atracció d'un públic popular, mentre el burgès comença a demanar o bé el de sempre o bé productes a la moda a Europa.

No obstante, hubo casos excepcionales como el fenómeno de Antonio Buero Vallejo que, a la altura de los primeros años sesenta, ya había conseguido crearse un gran público de muy diversa extracción social y cuyo interés supo mantener a lo largo de estos años por medio de obras que —en su mayoría sin separarse de los principios fundamentales del realismo social— supieron llevar a la escena de forma novedosa polémicos temas profundamente enraizados en la sociedad española y, más en general, en la condición humana. Pero salvando excepciones, el rechazo al realismo verista basado en la creación de la ilusión escénica de una realidad que imitase de cerca un ambiente o una sociedad fácilmente reconocible por el espectador había entrado en crisis entre las corrientes más renovadoras de los años sesenta. La publicación en 1962 de *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, o, cuatro años más tarde, *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo, junto a *Últimas tardes con Teresa*, de Juan Marsé o *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, anunciaban el agotamiento de un paradigma y la búsqueda de nuevos lenguajes. En poesía, igualmente, Barral y Castellet se convirtieron a tendencias subjetivistas de marcado carácter formalista. Paralelamente a la investigación sobre las posibilidades de los lenguajes escénicos en la búsqueda de la especificidad formal de las artes teatrales, el movimiento denominado Nuevo Cine Español hacía lo propio en lo que respecta al arte cinematográfico. *Viridiana*, de Luis Buñuel, en 1960, y, sobre todo, *Nunca pasa nada*, de Antonio Bardem, en 1962, fueron los comienzos de nuevas corrientes. Poetas y novelistas investigaban igualmente con modos de expresión diferentes y los autores dramáticos creaban en la segunda mitad de los años sesenta el denominado Nuevo Teatro español.⁶⁷ Català [jul. 1995, 82] resumía en los siguientes términos la evolución hacia posturas formalistas: «Després de la fe en el real vindrà la fe en el llenguatge, que és la gran arma de la transformació encara més radical». A su vez, la introducción de corrientes críticas que exigían un

⁶⁷ Sobre el Nuevo Teatro Español puede consultarse, aparte de las historias del teatro ya citadas, el primer estudio que aludió a esta nueva corriente de la literatura dramática española, Wellwarth [1970], de importancia histórica por la función catalizadora que ejerció. A otro nivel analítico y desde una interesante perspectiva interna, destacan los ensayos de Miralles [1974, 1977], así como el conjunto de entrevistas que recoge Pörtl [1986].

concepto más evolucionado de arte comprometido y el rechazo a las posturas populistas respaldaron la innovación formal en la creación artística, devolviendo a la forma un lugar central frente a los movimientos realistas de los años cuarenta y cincuenta centrados en enfoques *contenidistas*. Sanz Villanueva [1991, 42, 43] alude a los estrechos márgenes de los lenguajes del realismo social para explicar la evolución de una sociedad hacia nuevos códigos artísticos que alcanzasen una expresión más compleja y rica del hombre y su medio social en la España —vale decir: Europa— atravesada por las fuertes tensiones e inquietudes que caracterizaron los años sesenta:

El abuso de la literatura obrerista y antiburguesa y su pretendido exclusivismo estético condujeron, a lo largo de los años sesenta, a un generalizado descrédito. Solamente una amplia coincidencia de factores pudo conseguir que en pocos años se pasara de la «escuela de “la berza” a la del sándalo» [...] pues unas relaciones sociales bastante complejas (las correspondientes a un país en proceso de desarrollo, con profundas tensiones y en un marco político autoritario) no podían atestiguar-se mediante criterios simplificadores (el bondadoso obrero frente al desalmado burgués). Se comprendió que sobre la persona no actúan únicamente determinantes socioeconómicos. Pero, sobre todo, se percibió la inutilidad de una estética que había fracasado por sus dos flancos principales: era estéril como vehículo de concienciación y de agitación política [...] no había servido para derrocar al régimen franquista y, por si fuera poco, la literatura resultante era de mediocre calidad.

En 1968, *Primer Acto* [«Coloquio sobre el naturalismo...», set.1968] organizó un debate en torno a las diferentes formas de teatro realista y el futuro del teatro español. Pronto se puso de manifiesto el camino recorrido desde los primeros años sesenta. El discurso formal en relación a la creación teatral ocupaba ya un puesto principal en el debate teatral de la época: «Por lo pronto, nos hemos pasado una hora hablando de formas teatrales sin caer en la falsa disyuntiva de otras épocas, en las que disociábamos el sentido del compromiso ético de la idea

de investigación formal, y dejábamos esta última para los «estetas», para los evasionistas» [20].

Desde las filas realistas, las figuras más defensoras de la estética del realismo social respondieron pronto a las acusaciones que les llegaban desde las nuevas generaciones y desde los sectores teatrales más rupturistas. Así, Rodríguez Méndez [set. 1968] no dejó de acusar de extranjerizante a todos aquellos que presentaban influencias de dramaturgias originadas en el extranjero y que, en opinión de este autor, se refugiaban en complejos problemas formales para no afrontar la realidad social que los autores denominados realistas reflejaban:

Y el cebo lo ofrecieron los autores balcánicos del absurdo, los experimentadores de técnicas, los tecnócratas atentos exclusivamente a los problemas de expresión formal, que es lo que hoy impera en nuestro país de manos precisamente de esa juventud-pep que se deja engañar con el cebo progresoides que tanto le apetece [31].

Casi 30 años después, la visión de Rodríguez Méndez [«Taula rodonda...», jul. 1995, 21] con respecto a la recepción del teatro realista no podía ser más pesimista y determinante. El autor denunciaba el rechazo con el que la generación realista había tropezado desde sus comienzos por parte de una crítica que siempre había querido demostrar la inviabilidad de una dramaturgia, argumentando lo atrasado de sus lenguajes teatrales con respecto a las últimas corrientes escénicas:

Pero el golpe a la generación realista y al realismo en general fue certero y concluyente. Los males de la censura no eran nada ante esa terrible y estúpida palabra *demodé*. [...] Reconozco que hemos sido desbordados, desalojados pero he de decir con voz alta y clara una cosa: nos quisieron destruir desde un principio. Nos han desalojado, nos han arrinconado, nos han marginado.

Ladra [nov.-dic. 1968], en un tono algo menos tolerante que en 1964, publicaba un comentario crítico a la estética realista que había caracterizado las últimas puestas en escena de algunos de los más importantes autores españoles: *Noviembre y un poco de hierba*, de Antonio Gala, en 1966, y *El tragaluz* o *English spoken*, dos años más tarde. La gramática escénica de estas obras, especialmente de las dos últimas, se centraba en la creación de un entorno social de un modo verista, que el crítico, a raíz de la puesta en escena de la obra de Lauro Olmo, censuraba:

Todos los elementos de la representación se centran en la «reconstrucción» de ese entorno. Por un lado, el decorado «muy humanizado», con mucho tiempo encima». Por otro, fundamental, el lenguaje del texto, subsidiario de la puesta en escena. Por último, la dirección de actores. Es total la homogeneidad del espectáculo. Autor y director proceden aquí a una experiencia semejante a la que llevan a cabo los investigadores de *El tragaluz*, sólo que esta vez no a través del tiempo, sino del espacio. La plazuela cobra vida, reconocemos tipos, indumentaria, expresiones verbales [47].

Terminaba aludiendo a las limitaciones que este tipo de realismo implicaba en la presentación de mundos cerrados donde no era posible captar la realidad en su movimiento dialéctico y calificando este realismo como naturalista, apelativo muy extendido en la época para referirse al teatro realista español.⁶⁸ El carácter natural de los personajes y mundos de estas obras eran opuestos a la concepción dialéctica de la historia como una realidad modificable que había difundido la teoría brechtiana apoyada en una ideológica marxista que se extendía con fuerza en los años sesenta. Esta es la falsedad que denunciaba Ladra en torno a la dramaturgia naturalista, y, de ahí, deducía la necesidad de ampliar el concepto de realismo de

⁶⁸ No obstante, este calificativo encuentra una más adecuada justificación entendido como las pretensiones de naturalidad o neutralidad formal con las que estas obras presentaban sus códigos escénicos —como si de una pantalla transparente se tratase—, que por sus concomitancias con el naturalismo tal y como lo entendió su creador Émile Zola.

modo que este no correspondiese exclusivamente al naturalismo, sino que ofreciese la posibilidad de incluir estéticas más evolucionadas que presentasen una imagen compleja y dinámica de la realidad:

Pasando por alto momentáneamente esta cuestión de estilos, el realismo como concepto, debería evolucionar desde un significado esencialmente estético a una caracterización definitivamente ética de la postura de una obra frente a la realidad. Una obra será realista en cuanto clarifique la realidad, no lo será en cuanto la encubra. Figurarán así dentro del realismo Thomas Mann y Balzac, desde luego, pero también Kafka o Beckett. Por lo tanto, circunscribiéndonos al tema de nuestro teatro, si estilísticamente no podríamos referirnos en ningún caso a una generación, si podemos hacerlo desde este nuevo punto de vista [38].

La limitación fundamental que Ladra denunciaba en la denominada generación realista era la relación unívoca que establecía entre ética y estética, sin aceptar que a una determinada ética pudiesen corresponderles diversas expresiones estéticas, como sería el caso del realismo entendido como aproximación a la realidad más que como forma artística. Definiendo esta corriente en un sentido amplio a partir de la relación que el artista establece entre su obra y la realidad, el intento de clarificación, análisis y denuncia de la realidad —es decir, la base de la postura realista— habría estado expresado por diferentes estéticas que se habían sucedido a lo largo de la historia: naturalismo, impresionismo, expresionismo, teatro épico de Brecht...

A la altura de 1968, cuando la estética del realismo fotográfico ya había dejado de ser definitivamente el motor de renovación del teatro en España, Ladra llegaba a la misma conclusión que Hormigón, Sastre o Salvat: la necesidad de entender el discurso realista como una ética, o compromiso del artista con la realidad, que pudiera ser expresada a través de una diversidad de formas, «com a categoria del significat abans que com a categoria del signe, premisa que ha de servir per invalidar qualsevol aproximació al fenomen des del restringit criteri

dels trets estilístics» [*Drama i realisme*, jul. 1995, 8]. No obstante, si el realismo no podía ser reducido a una definición formal, quedaba abierto a una multiplicidad de lenguajes que tenían en común únicamente el acuerdo tácito por parte de autor y espectador de concebir la obra como un reflejo imaginario válido para conocer la realidad. Según explicaba Sastre [1965], la diversidad de dramaturgias realistas es muy amplia, ya que las convenciones culturales en las que se apoyan admitían muy diferentes realizaciones:

el concepto de realismo será distinto según las concepciones del mundo y dependerá también del concepto que tengamos de la operación artística. Así, la obra que para unos es «realista» para otros no lo es. Observado liberalmente el panorama, puede hablarse de «formas del realismo» en un sentido histórico: la obra que hoy es realista, mañana puede dejar de serlo; y también en el sentido de que son observables distintos grados de realismo, según la aproximación de la obra a los niveles profundos del desarrollo de lo real tanto en cuanto al sentido histórico como en el orden existencial [Sastre, 1965, 75].⁶⁹

⁶⁹ Sin afrontar la complicada tarea de hallar una definición coherente, rigurosa y clara de realismo, trabajo que exigiría otro estudio por separado sin garantizar el éxito, utilizaremos la teoría propuesta por Albadalejo [1992] en la que clasifica las posibles configuraciones semánticas de la estructuras de conjunto referencial de una obra en tres modelos a los que denomina mundos: «Las estructuras de conjunto referencial ficcionales son realidades ficcionales que construyen los autores de acuerdo con los modelos de mundo» [52]. El modelo de mundo I corresponde a las instrucciones semánticas que rigen la realidad, por tanto, las obras que toman estas instrucciones no son obras de creación ficcional, ya que utilizan los parámetros reales y contingentes del mundo efectivo. El modelo de mundo II es el que imita las claves semánticas de la realidad extraartística. Las obras que imitan las instrucciones del mundo efectivo, entre las que sobresalen la concepción del tiempo, espacio y los seres vivos, es el que se considerará como construcciones ficcionales realistas. El modelo de mundo III es aquel que construye sus propias reglas al margen de la realidad externa. A diferencia del autor, que solo concibe como realista aquellas obras que dentro del modelo de mundo II intentan una imitación más verosímil de la realidad, parece más eficaz y clarificador la consideración de realista a todas aquellas obras de ficción cuyas estructuras de conjunto referencial tengan como punto de partida la realidad exterior, independientemente de la verosimilitud con que esta imitación se realice.

En el campo de las artes plásticas, cuya influencia —ya sea directa o como modelo de inspiración— en el desarrollo de los lenguajes teatrales no se debe perder de vista, la situación, a pesar de ser muy diferente, no dejaba de presentar interesantes paralelismos con la evolución que, con respecto a los discursos realistas, había experimentado la literatura, el teatro o el cine. La capacidad de abstracción que ofrecía tanto la pintura como la escultura y su facilidad para alejarse de una *mimésis* directa de la realidad, explican en parte el predominio del informalismo en la pintura española más vanguardista de los años cincuenta y primera mitad de los sesenta. Sin embargo, a pesar de que el realismo social no llegase a crear un movimiento consolidado con un peso real efectivo, el alto nivel de ideologización del arte hizo que, de todos modos, el discurso en torno al compromiso del artista, el reflejo de la realidad y la influencia del arte en la sociedad se convirtiesen en puntos centrales de un amplio discurso en torno al realismo en la pintura cuya mayor repercusión en la práctica fue la progresiva introducción del figurinismo, aunque dentro de estéticas muy diferentes. Especialmente interesante resulta el giro que, al igual que ocurrió en la evolución de la creación teatral, experimentó el discurso realista a comienzos de la segunda mitad de la década de los sesenta. Sin que el realismo se llegase a desestimar como un lenguaje eficaz, se desplazaron los conceptos fundamentales en torno a los cuales giraba el discurso: del reflejo más o menos fiel o deformado de la realidad se pasó a hablar de la distanciación, de la presentación mimética como denuncia de las

La configuración de un modelo de mundo II no consiste únicamente en la adopción de unos elementos semánticos (objetos, seres, procesos, acciones e ideas) de la realidad exterior a la obra de arte, sino que también se basa en el modo de representación / imitación de esa realidad: «El realismo en la representación literaria consiste en la constitución de un modelo de mundo que permita el establecimiento de una estructura de conjunto referencial perteneciente a la realidad efectiva en cuya organización quede patente esta pertenencia o el de una estructura de conjunto referencial muy próxima a la realidad efectiva que esté constituida de tal modo que sea evidente su equivalencia a esta realidad y, además de esto, en la elaboración de un texto en el que estén realzados los elementos intensionales y propiamente microestructurales que hagan posible la consolidación realista del referente literario» [94].

lacas sociales a su análisis objetivo o a su expresión más desgarrada, de la obra artística como espejo a su carácter de signo específico y autónomo. En estos términos, definía Bozal [1993, 433] las dos fases de una evolución cuyos años de transición cifraba en torno a 1966 y 1967:

En la primera, dominan los problemas dependientes del debate tradicional sobre el realismo, tal como habían sido esbozados fundamentalmente por G. Lukàcs a partir de los textos clásicos de Marx y Engels y en atención a problemas como el de la «tipicidad», el «reflejo», etc., así como asuntos propios del existencialismo sartriano que del marxismo, el «compromiso». En la segunda, podemos entrever varias orientaciones articuladas entre sí. En una de ella puede centrarse la polémica entre el estructuralismo y el que se ha venido en llamar humanismo marxista; también, después, la reflexión en torno a la distanciaci3n, un concepto brechtiano que adquiere en estos años enorme importancia, y que se opone a la identificaci3n sentimental que es propia del realismo expresivo; son muy importante, tercero, los desarrollos te3ricos que entienden la imagen artística como un signo plàstico, desarrollos te3ricos influidos por el estructuralismo, la semi3tica y la semàtica, que alcanzan tambi3n al pensamiento marxiano.

Como ocurri3 con la creaci3n plàstica, los caminos formales que ofreci3 el discurso teatral realista ante la demanda de nuevas propuestas dramatùrgicas, de un acercamiento consciente y formal a cada uno de los elementos que constituían la creaci3n escénica y de una renovaci3n del teatro que fuera mäs allà de la integraci3n de temas sociales configuraron una amplia gama de opciones estéticas. En términos generales, todos ellos coincidieron en la provocaci3n de un extrañamiento en el espectador a trav3s de nuevas sensaciones o emociones que iluminasen perspectivas diferentes sobre la realidad. Las vías mäs transitadas durante los años sesenta para ofrecer otras imágenes escénicas de la realidad consistieron bien en la depuraci3n de medios formales con el fin de llegar a una expresi3n mäs directa o esencial, sin barroquismos o ret3ricas exageradas que empañasen el fondo o distrajesen al espectador, bien en una poetizaci3n

impresionista que ofreciese nuevos matices y sugerencias, o bien en una deformación expresionista que provocase el desquiciamiento de la forma para descubrir una nueva visión de la realidad. Desnudez y austeridad, poesía y silencio, expresionismo y violencia se convirtieron en los nortes estéticos de la actividad teatral renovadora, que fue configurando diversas líneas de evolución que se cruzaban y mezclaban en un esfuerzo común por presentar nuevos lenguajes escénicos dentro de un entendimiento del realismo en su sentido más amplio.

La tendencia al eclecticismo y la búsqueda al mismo tiempo de varios caminos explican el hecho de que la evolución de los lenguajes escénicos a lo largo de los años sesenta y setenta no respondiesen a un desarrollo lineal de superación y sustitución de unos movimientos por otros, sino que se adecuaba más bien a un proceso de desarrollo y convivencia de diferentes dramaturgias que partían de la progresiva experimentación sobre estéticas y presupuestos escénicos diversos. El realismo austero basado en la economía de medios, el realismo introspectivo que tendía hacia el intimismo y se caracterizaba por su fondo poético, la estilización realista o la deformación expresionista y barroca abrían posibles vías construidas sobre una aceptación común de las bases del realismo, es decir, de la construcción de un modelo de mundo II [Albadalejo, 1992] que imitaba al mundo real efectivo, sin renunciar al intento formal de superación del verismo ilusionista. A medida que se evolucionaba dentro del amplio y complejo discurso realista, la misma práctica escénica ilustraba las diferentes opciones que se discutían. De esta suerte, entre la teoría del discurso teatral y la práctica escénica se establecía una relación dialéctica según la cual una complementaba a la otra. Directores, autores, adaptadores, escenógrafos y actores fueron descubriendo nuevas formas de realismo que llegaban a ofrecer una imagen más profunda de la realidad que la expresada por las tendencias costumbristas, o —según la denominación de los años sesenta— los naturalismos.

Ciertas puestas en escena destacaron por la investigación que supusieron en su momento en torno a esta estética. Las vías de renovación fueron muy variadas y a menudo se solapaban, cruzándose e influenciándose unas sobre otras, hasta el

punto de que, en ocasiones, resulta difícil llegar a definir de forma clara la adscripción formal de un lenguaje escénico que participaba de rasgos de diferentes corrientes realistas. No obstante, como un mal menor y en beneficio del análisis de un período del teatro, la historiografía aconseja asumir el riesgo de realizar una clasificación abierta que intente poner un poco de orden en el siempre confuso, ambiguo y resbaladizo plano de la realidad, delimitando las líneas centrales en torno a las cuales giró la creación escénica más renovadora en la escena española entre 1960 y 1975 dentro del amplio marco de los lenguajes realistas.

III.1. ENTRE LA ESTILIZACIÓN Y LA DEFORMACIÓN EXPRESIONISTA

La estilización y la deformación expresionista constituyen dos polos formales de un eje válido para el análisis de muchas de las puestas en escena que, desde principios de los años sesenta, intentaron una superación del realismo verista de corte social que tomaba sus convenciones de los códigos culturales de la realidad cotidiana. Estos intentos de renovación formal, dentro de una dramaturgia realista entendida en su sentido más amplio, pueden analizarse, por un lado, por su tendencia hacia una simplificación o reducción esencial en la expresión de la realidad, evitando detalles excesivos; por otro, por el recargamiento o retorcimiento de las formas con el fin de potenciar una expresividad que ayude al espectador a comprender la realidad reflejada. Llevando la primera tendencia a su extremo, se podría llegar a una representación simbólica de la realidad, reducida a sus rasgos más significativos. Se renunciaría a una representación exhaustivamente mimética de esta, sostenida sobre unos elementos formales mínimos y un principio de economía del lenguaje. Por el contrario, la evolución, por la vía del realismo expresionista, ofrecería una imagen cada vez más distanciada formalmente del referente de la realidad y, por tanto, menos reconocible de acuerdo a los códigos culturales vigentes en esa sociedad. Ambas tendencias no fueron excluyentes, sino que a menudo era posible encontrar rasgos estilizados y expresionistas al mismo tiempo, conviviendo en las diferentes formas artísticas con que contaba el teatro,

por ejemplo, una interpretación estilizada en una escenografía barroca, o un texto dramático austero y contenido con unos decorados expresionistas y una música barroca.

Esta doble dirección —austeridad y economía del lenguaje junto al expresionismo deformante— fue igualmente la que canalizó gran parte de las iniciativas de renovación teatral que tuvieron lugar durante las primeras décadas de siglo con el objetivo de encontrar nuevos lenguajes distantes del primer naturalismo desarrollado por Antoine, Stanislavski o Brahms. El intimismo poético de corte simbolista de Lugné Poe, la austeridad escénica del espacio vacío de Copeau o algunas propuestas expresionistas de Fuchs o Reinhardt son ejemplos de estos intentos por superar una concepción mimética reductora de la creación teatral. La evolución seguida por Meyerhold desde sus comienzos en el Teatro del Arte de Moscú hasta la experimentación con el constructivismo y la biomecánica constituye igualmente un buen ejemplo de los diferentes caminos seguidos por la renovación escénica durante estas primeras décadas del siglo. De la primera etapa del creador ruso, resulta interesante su concepto de «estilización» como un procedimiento estético contrario a la mimesis naturalista y afín al convencionalismo que parte del teatro más innovador de los años sesenta trataba de recuperar para la escena como medio de potenciar su teatralidad:

Por estilización no entiendo la reproducción precisa del estilo de una época o de un acontecimiento, propio de la fotografía. Al concepto de estilización, en mi opinión, está indisolublemente unida a la idea del convencionalismo, de la generalización, del símbolo. «Estilizar» una época o un acontecimiento significa poner de relieve, con todos los medios expresivos la síntesis de una época o de un acontecimiento determinado; significa reproducir los rasgos característicos escondidos, como resultan en el estilo velado del fondo de ciertas obras de arte [Meyerhold, 1992, 141].

La amplitud del concepto de realismo, su apertura formal y su desarrollo a través de diferentes estéticas dio lugar a una enorme variedad de propuestas

escénica. Este primer acercamiento de carácter general, engloba, pues, muy diversas obras teatrales que se alinean dentro de discursos dramaturgicos que han caracterizado este período. Aunque se ha seguido un cierto ordenamiento cronológico, no es posible evitar la simultaneidad de las variadas estéticas, cuya definición formal laxa les ha permitido sobrevivir a otros movimientos nacidos bajo unos rasgos fuertemente marcados, como, por ejemplo, el fenómeno del teatro ritualista. Esta heterogeneidad permite englobar bajo una misma adscripción realista el austero expresionismo desarrollado a partir de obras de Muñiz o Ionesco por directores como Diamante o Alonso, la economía escénica a la que dio lugar la escenificación de textos de Strindberg o Lorca bajo la batuta de Quinto o Bardem, o la corriente expresionista de cariz más barroco y esperpéntico impulsada a raíz de la recuperación teatral de la obra de Valle-Inclán realizada por Alonso, Marsillach o Tamayo, y continuada con la puesta en escena de adaptaciones de textos narrativos como *Misericordia* o *El buscón* por Alonso y González Vergel, respectivamente, y los trabajos de Salvat y la EADAG a partir de las producciones de Castelao, Gil Novales o Alberti. Finalmente, el constante desarrollo de una importante corriente de realismo poético de tono impresionista nutrida con algunas de las más relevantes producciones de Alonso explica el tratamiento por separado de esta tendencia fundamental de este período.

1. Adolfo Marsillach: *La cornada* (1960), de Alfonso Sastre

La década de los sesenta se abrió con una interesante puesta en escena de Adolfo Marsillach sobre el texto de Alfonso Sastre *La cornada*, después de que el proyecto de su montaje fuese abandonado por Fernando Granada por considerarla poco comercial y excesivamente lenta. Marsillach aceptó el reto y presentó una de sus primeras puestas en escena de calidad que anticipaba ya el rasgo controvertido y polémico que iban a poseer sus mejores producciones. El propio texto de Sastre, bajo la influencia del dramaturgo sueco August Strindberg —de quien adaptaría y traduciría *Los acreedores* para la editorial Escelicer— se caracterizó por un estilo austero, alejado de cualquier rasgo detallista o costumbrista, que evolucionó a lo largo de unas líneas claras que definían su estructura. La obra de Sastre ilustraba el

tema del vampirismo sicológico tan afín al autor sueco a través de la relación antropofágica entre la figura del torero y la del apoderado, que se enquistaba sobre el primero hasta consumirlo. Marsillach, en contra de lo que el gran público pudiera esperar a partir del título de la obra, subrayó las líneas básicas del drama y excluyó el carácter folclorista que pudiera distraer la atención del espectador del escueto desarrollo del drama. Emilio Burgos presentó un decorado expresionista de tonos grises y nubarrones tormentosos, expresión de la lucha interior desarrollada entre los personajes. Esto facilitó una interpretación contenida en la que se buscó la introspección y cuyos protagonistas fueron el propio director, junto a María Asquerino y Carlos Larrañaga. Marsillach abogó por el simbolismo antes que por el realismo, y enfatizó la austeridad, la plasticidad geométrica y la rigidez matemática.⁷⁰

La música concreta de Cristóbal Halffter fue otro importante elemento innovador que añadió relevancia a esta obra, alejándola del realismo verista.⁷¹ En ella se registraron ruidos reales, voces humanas, algún instrumento musical o estruendos tomados en el Bernabeu y pasados al revés. De este modo, la música perdía su carácter ornamental para alcanzar un protagonismo equivalente al de las luces o los decorados, en su propósito de expresar, al igual que con la escenografía, el mundo interior de los personajes. Luis de Pablo [en.-feb. 1960] elogió la audacia del compositor para introducir en el panorama musical español — tan poco dado a experimentalismos de vanguardia— la primera composición de

⁷⁰ Este montaje puede ser estudiado a través de una de las primeras publicaciones de un cuaderno de dirección en España, aparecido en el número 12 de la revista *Primer Acto*. En él se exponen las características escénicas del montaje a lo largo de 93 notas que desglosan minuciosamente cada uno de los movimientos escénicos.

⁷¹ La música concreta fue un movimiento de vanguardia surgido como reacción a la música abstracta y que pretendía la realización de nuevas composiciones en las que se integrase la realidad inmediata a través de su sonoridad. Consistía en la instrumentalización de la amplia gama de ruidos que ofrecía el mundo objetivo, tanto naturales como artificiales. Su carácter hiperrealista la convertía en un medio apto para una superación del realismo convencional y la conquista de otro tipo de realidad más visceral y directa. Sobre este movimiento, puede consultarse el estudio de Schaeffer [1959].

este estilo y subrayó las posibilidades que este tipo de composición ofrecía a la escena contemporánea más renovadora: «un determinado tipo de expresividad, de ambientación, de mundo psíquico, han encontrado su plasmación más convincente en la música concreta, que, por su misma esencia, se ha manifestado como la más perfecta acompañante de la imagen». La progresiva importancia que la ilustración musical iba adquiriendo en la puesta en escena, unido a lo idóneo de este tipo de música para la ambientación de un espectáculo, originaron su introducción en la escena de vanguardia como un plano más dentro de la escenografía.⁷²

El montaje se presentó el 14 de enero de 1960 en el Teatro Lara de Madrid y, a pesar del éxito del estreno y la favorable carta de José María Pemán aparecida en el *ABC* —reproducida en *Primer Acto* y contestada por Sastre en esta misma revista—,⁷³ la crítica madrileña [Álvaro, 1961, 11-14] se mostró desorientada y dividida, y la obra no obtuvo el respaldo del público, por lo que tuvo que ser retirada del cartel tres semanas después. No obstante, hubo unanimidad en señalar la presentación desnuda de la propuesta escénica, los rasgos expresionistas del decorado de Burgos y el extrañamiento producido por la música concreta. Fernández-Santos [mar. 1960b] —tal y como pronosticó el director de la obra— comenzó subrayando la novedad que presentaba el montaje, así como la incapacidad que había demostrado la crítica en acercarse desde nuevos planteamientos a un producto diferente. El efecto de extrañamiento producido por la obra en el espectador fue una de las características de la puesta en escena, al igual que la caracterización de los personajes, alejados del naturalismo y presentados como valores o fichas de un mecanismo puramente formal, la obra de teatro:

Los decorados sintéticos, grises, fríos, lo primero que producen es una sensación de incomodidad: uno no puede acomodarse a ellos, hay una

⁷² Maurice Bejart, por ejemplo, ya la incorporó a sus últimas producciones, mostradas en España en 1959.

⁷³ Tanto la carta de José María Pemán, como la contestación de Sastre, aparecieron en el número 12, que *Primer Acto* dedicó a este montaje.

extraña imposibilidad de imaginarse viviendo allí donde están: no son de nuestro mundo, no cabemos en ellos, ni nos caben dentro. Son otra cosa, o si se quiere una cosa, un objeto, algo que rechaza categóricamente a la subjetividad y que no pide de nosotros más que el simple acto de que nos decidamos a considerarles como lo que realmente son: una objetividad absoluta, algo no que vivir, sino que ver [20].

El clima de enrarecimiento convertía la puesta en escena en un objeto artístico sobre el que el espectador debía reflexionar, pero no identificarse. De esta suerte, el teatro reivindicaba su carácter de espectáculo. Alfredo Marqueríe (*ABC*) admitió la superación del costumbrismo, pero no dejó de acusar ciertos desajustes que llamaban la atención desde los presupuestos dramáticos del realismo más extendido en los años cincuenta, de ahí que rechazase algunos elementos que suponían un agravio a las normas de verosimilitud del realismo ilusionista: «ciertas faltas de verismo o de exactitud, como, por ejemplo, la parquedad de la asistencia facultativa —dos médicos sin ayudantes— en lo que se nos dice que es enfermería de una gran plaza o la invitación a almorzar que se hace a un diestro antes de salir a torear, y algunos otros detalles parecidos» [Álvaro, 1961, 13]. Además, criticó la insistencia del montaje por solucionar las acciones a partir de escenas de dos personajes, lo cual intensificaba el carácter esquemático y austero que quisieron imprimirle autor y director. El mismo Marsillach [Pérez de Olaguer, 1972] se hizo eco de la incompreensión que mostró la crítica periódica acerca de este intento de superación del realismo habitual en los escenarios españoles:

Fue todo muy extraño. Una parte del público aplaudía a rabiar, pero los «estrenistas de toda la vida» tenían una cara hasta el suelo. Luego dijeron que ni la obra era una obra de toros, ni la música conrea de Cristóbal Halffter era música, ni yo tenía nada que ver con «Camará». Pues, señor... ¡Vaya un descubrimiento! De lo contrario, Sastre hubiera escrito la obra en andaluz, Halffter hubiera compuesto un pasodoble y yo me habría comprado unas gafas oscuras y una boquilla para fumar tabaco negro [41].

En general, las reseñas no dejaron de señalar el carácter experimental de la propuesta, aunque no en todos los casos se aceptasen sus resultados. Las críticas de *Dígame* y *Ya*, a pesar de reconocer la búsqueda formal desarrollada por el equipo de montaje, mostró su desacuerdo con la música. Torrente Ballester (*Arriba*) destacó la dificultad, bien superada por parte de la dirección, para armonizar la plástica con la música. Toda la recepción coincidió en destacar el carácter efectista y hasta melodramático del torero, convertido en mendigo y con la cara cruzada por una cicatriz, atravesando el patio de butacas e implorando una limosna al público.

2. José María de Quinto (GTR): *El tintero* (1961), de Carlos Muñiz

La temporada 1961-62 se abrió con otra importante empresa protagonizada también por Alfonso Sastre, que en esta ocasión superaba la mera puesta en escena de una sola obra: José María de Quinto y el autor de *La cornada* fundaban el Grupo de Teatro Realista (GTR) para luchar por un teatro realista que superase los estrechos márgenes del realismo de corte costumbrista o naturalista. Ya no se trataba únicamente de la búsqueda de un nuevo estilo teatral, sino que se abordó la creación escénica desde el montaje y los problemas que este planteaba. En este aspecto, Alfonso Sastre lo calificó como su cruzada más interesante en el campo de la renovación escénica:

Fue lo más interesante quizá que yo he hecho como teatro propiamente dicho, haciendo una diferenciación entre la escritura teatral, que eso es un tema, y el teatro. En cuanto a teatro propiamente dicho, el Grupo de Teatro Realista es el momento en que yo me aproximo más al tipo de experiencias que quería hacer [Caudet (entr.), 1984a, 60].

Entre las tres obras que se montaron en la única temporada de supervivencia, *Vestir al desnudo*, de Luigi Pirandello, *El tintero*, de Carlos Muñiz y *En la red*, de Alfonso Sastre, fue, sin duda, la obra de Muñiz la que más repercusión alcanzó en cuanto a renovación de los lenguajes realistas: «*El tintero* ha propuesto,

verdaderamente, la posibilidad actual de un cierto realismo expresionista, de un neo-expresionismo que signifique una corrección crítica con relación al expresionismo propiamente dicho, considerando como tal el expresionismo alemán del tiempo de entreguerras» [Sastre, feb. 1961, 3].

Sastre ofreció la propuesta dramaturgica como la posibilidad para una moderna tragicomedia española que recogiese la herencia de Quevedo y la picaresca española y entroncase al mismo tiempo con Kafka o el Charlot de *La quimera del oro*. Se trataba de un realismo expresionista de raíz española que superase las limitaciones, por un lado, del realismo dominante en el teatro español contemporáneo, por otro, del expresionismo alemán, de carácter abstracto y fuera de la corriente realista. Citando a Lotte H. Eisner en su libro *La pantalla poética*, el dramaturgo [feb. 1961] resumía las ventajas del realismo expresionista con respecto a otros tipos de estéticas realistas que convivían en el panorama teatral español:

El expresionismo se alza contra el «desmenuzamiento atómico» del impresionismo, que refleja los tornasolados equívocos de la naturaleza, su inquietante diversidad, sus efímeros matices, y lucha al mismo tiempo contra la calcomanía burguesa del naturalismo y la finalidad mezquina que este persigue: fotografiar la naturaleza o la vida cotidiana [4].

Frente a la estética realista ilusionista, el mismo texto de Muñiz venía marcado por una fuerte teatralidad que reclamaba el carácter ficticio del objeto artístico. Su autor [feb.-mar. 1964] descubrió en la fórmula de realismo expresionista de Friedrich Dürrenmatt la posibilidad de un teatro diferente que renovase el teatro español: «La forma teatral de Dürrenmatt me pareció desde el primer contacto que tuve con su obra, como un fresco aliento que acaso podría llegar a conseguir la renovación del teatro» [44], aunque rechazase el fondo pesimista del dramaturgo suizo. Muñiz se vio atraído, sobre todo, por la libertad formal de este teatro de corte expresionista. Su sentido del caos y del desorden

contrastaba con los estrechos márgenes formales del teatro español contemporáneo, obligado al reflejo imitativo de la realidad.⁷⁴

La obra fue dirigida por Julio Diamante en el Teatro Recoletos el 15 de febrero de 1961. La dirección se propuso una ruptura con el teatro comercial al uso por medio de las formas expresionistas, sin recurrir a las vanguardias del teatro del absurdo, rechazadas por su desvinculación con el compromiso social. Al igual que Sastre, Diamante [feb. 1961] también expuso las ventajas del realismo expresionista frente al costumbrismo:

Es curioso observar la frecuencia con que los artistas de tendencia expresionista han sido representantes de un auténtico sentido realista, vinculándose estrechamente al medio en que vivieron, mientras otros, que levantaban pomposamente la enseña del realismo, no consiguieron más que presentar aquellos aspectos de la realidad más pobres, más esquemáticos, más desprovistos de significado [9].

La escenografía, de José Paredes Jardiel, partía de la usual distribución del espacio en los escenarios realistas: diferentes estancias en las que se desarrollaban acciones simultáneas y espacios exteriores comunes, pero todo ello filtrado estéticamente a través del expresionismo. Se intensificó la expresividad de los objetos reduciendo su número y utilizando muchos de ellos de manera polifuncional, con diferentes fines a lo largo de la obra. Asimismo, se buscó la yuxtaposición de forma alógica de unos y otros. La escena presentaba tres decorados, de derecha a izquierda: la habitación de Crook, el despacho de Livi y el despacho del primero. Estos últimos, del reverso, se transformaban en el despacho del negociante y en el del director. Los cambios de decorados se realizaron mediante oscuros. El ritmo escénico mantuvo el carácter fragmentario propio del expresionismo. En la segunda parte, la habitación de Crook se había transformado

⁷⁴ Para la evolución de la obra dramática de Muñiz desde el realismo de los años cincuenta hasta el expresionismo, así como para el análisis escénico y literario de *El tintero* pueden consultarse los trabajos de Zeller [1976] y Torres Nebrera [1986]

en su casa del campo y un banco y un arbolito simbolizaban el parque. Para el acto final se dejó la escena desnuda, salvo las estructuras de los bastidores pintados de negro. Del techo colgaba un disco de señales férreas con pintura fosforescente que remitía a la vía del tren donde se desarrollaba la última escena. Para las acciones en la oficina se buscó un ritmo rápido y nervioso expresado a través de la música, movimientos acelerados y caras verdosas o amarillentas para los empleados. El Director, a la vista del público, se convertía en el Negociante al ritmo de una cancioncilla frívola. Alternando con la música, una melodía lenta y obsesiva, como *Epistrophy*, de Thelonius Monk, o *Monotony*, de Stan Kenton, expresaba el progresivo estado de agobio y desesperación del protagonista. La iluminación recurría a violentos contrastes, iluminando la escena por campos. Se evitó la interpretación naturalista en pro de una gesticulación exagerada, movimientos deformados y voces distorsionadas.

A pesar de las 21 interrupciones por los aplausos que contabilizó Álvaro [1962, 21] dando fe del éxito del estreno, la obra no se pudo mantener más de 19 días en cartel [Cuesta, 1988]. La crítica [Álvaro, 1962, 16-21] se dividió: frente a las alabanzas de Marquerie (*ABC*) a la dirección por la armonización de las intervenciones burlescas del coro, la música de fondo y el escenario simultáneo y sintético, Torrente Ballester (*Arriba*) denunció la falta de unidad al querer amalgamar elementos tan dispares, Arcadio Baquero (*Alcázar*) juzgó frustrada la segunda parte por exceso de ambición del autor, al querer decir demasiado en tan poco tiempo y Prego (*Informaciones*) saludó la línea de renovación que proponía la obra: «Por fin, un poco de fantasía, una verdadera farsa». Carlos Wilson (*Ya*), elogiando el efectismo de las imágenes expresionistas, no encontró en ellas, sin embargo, ningún rasgo de renovación formal con respecto al expresionismo de entreguerras, y criticó la falta de libertad formal que implicaba una carencia de libertad social en unos personajes predeterminados como estereotipos. Aragonés [1987] valoró más positivamente las partes farsescas de la obra, ya que «es a través del prisma deformante de la farsa como los espectadores logran aprehender en toda su penosa significación la verdad del drama que se manifiesta con rasgos

deliberadamente caricaturescos» [26]. El crítico de *La Estafeta Literaria* calificó de excelente la dosificación de los elementos expresionistas a lo largo de la farsa.

Los otros dos montajes del GTR, *Vestir al desnudo* (25.01.61), dirigido por José María de Quinto, y *En la red* (8.03.61), dirigida por Juan Antonio Bardem, ambos escenificados en su sede del Teatro Recoletos, destacaron por la sobriedad, economía de medios e interpretación contenida, especialmente en el caso de la dirección de Bardem, quien, de acuerdo al espíritu de la obra, huyó del tono apasionado y subjetivo, para presentar una obra distante, fría, pero violenta, conjugando elementos naturalistas con la desnudez de lo abstracto. La puesta en escena de José María de Quinto fue calificada por Luis-Tomás Melgar [ab. 1961a], junto con *El rinoceronte*, de Ionesco, en la dirección de Alonso, como la mejor de la temporada, elogiando el aire de novedad que esta formación teatral supuso para el teatro español de comienzos de los sesenta, dentro de una línea de «montaje sincero, sobrio y lleno de verdad a más de extraordinariamente simplificado» [29]. Quinto huyó de una retórica de la naturalidad y subrayó la teatralidad del marco escénico por medio de los decorados de papel.

Sastre [mayo 1961] destacó de la corta temporada del GTR la lucha que supuso contra el realismo naturalista a través de la defensa de una concepción plástica de la puesta en escena desde la que reivindicar el carácter artístico del teatro, sin que por esto dejara de ser una dramaturgia realista:

Tuvimos desde el principio el proyecto de que el trabajo del GTR se desarrollara bajo el signo de la inquietud en el orden plástico, desde la escenografía a los carteles; desde la presentación del vestíbulo —en el que celebramos una interesante exposición de pintores jóvenes— a la marca del Grupo. Esta fue realizada por José Paredes Jardiel y es bastante conocida [13].

El cuidado en los carteles anunciadores, en las litografías de Javier Clavo para *El tintero*, tanto para el decorado como para el cartel, daban fe de esta preocupación estética.

3. José María de Quinto y Alfonso Sastre: *Los acreedores*, de August Strindberg (1962)

La obra de August Strindberg, cuya beneficiosa influencia ya se había anticipado en algunos rasgos de *La cornada*, constituyó uno de los más eficaces puntos de partida dramáticos para alcanzar una propuesta dramática basada en la economía de medios, la austeridad, la depuración y la enfatización de los líneas expresivas esenciales. Dos temporadas más tarde, en 1962-63, Alfonso Sastre y José María de Quinto volvían a trabajar juntos a partir de un planteamiento dramático de superación del realismo naturalista sobre *Los acreedores*, de August Strindberg, aprovechando la celebración del 50 aniversario de su muerte. Sastre realizó la versión libre y el trabajo dramático y Quinto se ocupó de llevarlo a la escena. El texto del dramaturgo sueco y sus planteamientos teatrales permitieron a Sastre continuar con algunos rasgos teatrales ya apuntados en *La cornada*. A través de la adaptación, Sastre enfatizó la líneas esenciales del drama, depurándolo y eliminando cualquier rasgo accesorio, de modo que la atención del público quedase concentrada en los elementos básicos resaltados. Se simplificó la expresión, suprimiendo cualquier elemento excesivamente literario, así como imágenes que pudieran parecer pueriles o no testimoniasen la densidad dramática y complejidad psicológica que buscaba el dramaturgo. También cambió el espacio de la obra, desde un salón con ambiente exterior: turistas, camareros... a un lugar interior, más recogido, que intensificase la lucha psicológica de los personajes. Sastre apoyó su planteamiento dramático en la teoría del «teatro íntimo» que Strindberg denominó con el apelativo de «nueva fórmula» y a la que se aludía en el mismo programa de mano de la obra:

Para este montaje he tenido en cuenta lo que Strindberg entendía por «nueva fórmula»: el drama puro, descarnado, casi desnudo, en el que el

texto lo es todo. Así, en mi trabajo he procurado conceder todo su valor a la palabra, y en ningún momento me he permitido introducir elementos escenotécnicos extraños capaces de enturbiar la pureza de la acción.

No obstante, parecía evidente que el hecho de la ausencia de escenografía constituyese por sí mismo una escenografía, así como un escenario desnudo con «una mesa y dos sillas», parafraseando la conocida fórmula del autor sueco, tenía tanto poder de significación como un escenario que representase una casa con sus habitaciones, cocina, patio, etc., aunque, obviamente, las formas de significar fuesen muy diferentes. Se buscó una dramaturgia carente de efectismos, de retóricas espectaculares o de un aparato escenográfico que ocultase el drama que estaba desarrollándose en escena, y se trató de potenciar la violencia del conflicto psicológico por medio de la economía de medios y la concentración de la expresión:

Aquí no existen esas escenificaciones que maravillan al espectador y esconden a su ojos la vaciedad de la acción, ni tampoco artificio alguno que pueda ocultar el poder de la forma. [...] Tan pronto como el autor se pone a hacer una obra larga todo se hace laborioso, afectado y falso. El gusto de la época, esta época ética y precipitada, parece inclinarse hacia lo breve y lo expresivo [Strindberg, mar. 1963, 17, 19].

Este tipo de naturalismo psicológico [Sastre, oct. 1962], que llevaba la introspección al extremo, se presentaba como un combate de cerebros, como un acto de antropofagia psicológica entre los personajes —tema que Sastre ya había tratado en *La cornada*—. De esta suerte, la propuesta dramática del adaptador, se ofrecía como un intento de armonizar naturalismo y vanguardia en la superación de ambos. Por un lado, un naturalismo que profundizase en las verdaderas causas que movían la realidad y, por otro lado, un vanguardismo que no se quedase en mera pirueta formal.

El montaje supuso la primera representación en el nuevo teatro que Armando Moreno tomaba a su cargo, el Valle-Inclán. Se estrenó el 19 de

diciembre de 1962. Los decorados y figurines fueron diseñados por Javier Clavo, que ya había trabajado en el GTR. Y los tres personajes a que fue reducido el drama de Strindberg fueron interpretados por Mari Carrillo, Rafael Arcos y Tomás Blanco. La obra no alcanzó excesivo eco en la prensa periódica, aunque sí obtuvo el respaldo de los sectores más especializados. Con todo, consiguió mantenerse en cartel durante 29 días [Cuesta, 1988]. Vázquez Zamora [feb. 1962], prestando un desacostumbrado interés por los aspectos escénicos, señaló la acentuación del aire psicológicamente enrarecido y la enfatización del carácter de duelo entre dos personas. En la misma línea, Llovet [20.12.1962], que clasificó la obra entre el realismo y el expresionismo, apuntó el aceleramiento del ritmo escénico y la supresión de cualquier elemento marginal o local, así como una interpretación llena de violencia contenida, pero rica en matices.

Más de una década después del aniversario de Strindberg en 1962, su obra siguió constituyendo un acicate para la experimentación con nuevas dramaturgias superadoras del realismo naturalista, puestas en escena que —como ya hizo Sastre y Quinto— abstrayeron la obra de sus elementos locales o costumbristas para darle una proyección más universalizadora. Nieva [feb. 1974], analizando el fenómeno de la utilización de la obra de Strindberg por el teatro contemporáneo, apuntaba las razones de su compatibilidad con dramaturgias realistas más estilizadas y del rechazo a corrientes naturalistas:

El simple naturalismo lo repudia y toda interpretación realista se enfrenta con la dificultad de un diálogo tan denso de subjetividad tormentosa que es imposible acomodarlo al sistema más común de identificación con el público y del público. Paradójicamente, es el suyo un diálogo directo pero no realista ni de fotografía psicológica [59].

A comienzos de 1973, Marsillach llevó al Teatro Marquina un interesante experimento sobre *La señorita Julia*,⁷⁵ en donde, por un lado, se presentaba la

⁷⁵ Para el análisis y recepción de este montaje, véase más adelante el capítulo sobre «Teatro Antropológico».

escena de la cocina de acuerdo a un realismo extremo en el que cada gesto fue minuciosamente estudiado, pero, por otro lado, un coro, que el propio director denominó «oficiantes», ofrecía una personalísima versión de todas las implicaciones ocultas que sugería el complejo texto de Strindberg moviéndose a lo largo de dos rampas laterales que iban desde la platea al escenario y sirviéndose de la pantomima y el ballet. En esta ocasión, aparecían bien deslindados las diversas estéticas a través de las cuales se podía expresar el texto: de un lado, el naturalismo extremo remitía al momento en que fue concebida la obra, de otro, el coro de «oficiantes» pretendía expresar una lectura actual eficaz y atractiva para un espectador contemporáneo.

A finales del mismo año, el 5 de diciembre, Vicente Sáinz de la Peña dirigió nuevamente la adaptación libre de Sastre, *Los acreedores*, sirviéndose una vez más de la obra para intentar una superación del realismo fotográfico, aunque esta vez la audacia de los medios escénicos utilizados testimoniaran los años que habían transcurrido desde aquel montaje de Sastre y Quinto en 1962. La comparación de ambos montajes ofrece significativos resultados del hecho de que, dentro de este camino de superación del realismo ilusionista, las propuestas estéticas fueron evolucionando, aportando cada vez soluciones más atrevidas que lograsen expresar escénicamente nuevos matices. Sáinz de la Peña logró una puesta en escena austera, despojada de todo efectismo y que establecía una eficaz comunicación con el público. Se valió de un escenario redondo que impusiese un estrecho contacto con el público. El papel metálico y el revestimiento de blanco de los accesorios cumplían una función concentradora y ejercían una influencia de abstracción que universalizaba el texto. Se renunció a todo añadido ambiental o adorno escénico que pudiera distraer la atención del público. Nieva [feb. 1974] mostró todo su entusiasmo por esta puesta en escena: «Hasta ahora creo que ha sido el mejor logro de una compañía pequeña e independiente. No un logro vistoso sino entrañable. Espectáculo austero que no afecta austeridad», calificando como su mayor acierto la aceptación del teatro «en su más despojada plenitud» y criticando a continuación los llamativos recursos escénicos con los que a menudo se pretende salvar los obstáculos que presenta la puesta en escena de un texto difícil: «¿Vamos

a tener que pechar siempre con ese añadido de cintas y sonajeros que es, entre nosotros, el montaje de una obra difícil?». Si bien las formas escénicas habían evolucionado desde los montajes del GTR, ya que, en esta ocasión, se utilizaron escenarios circulares, escenografías a base de papel metálico y predominio de un solo color como el blanco, la línea escénica se mantuvo afin: búsqueda de la concentración expresiva, austeridad escénica, economía de medios.

4. Juan Antonio Bardem y Antonio Saura: *La casa de Bernarda Alba* (1964), de Federico García Lorca

De vuelta a los años sesenta, Bardem [1965], que ya se había definido dramáticamente con la puesta en escena de *En la red*, continuaba, con el montaje de *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, en la línea de una estética estilizada que se servía de un mínimo de elementos escénicos y excluía todo signo marginal o puramente decorativo que pudiese aparecer en las acotaciones:

si uno busca algo válido de un modo general, si uno pretende despojar todo eso unido de lo que es accesorio, si uno quiere conservar solo aquello que es necesario y suficiente, entonces desaparecen las «cortinas de yute rematadas con madroños y volantes», «cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas, reyes de leyenda» [110].⁷⁶

La desnudez escénica fue enfatizada por la austeridad pictórica que caracteriza el mundo estético de Saura, quien renunció al lucimiento del artista o a una recreación imaginativa apostando por un ambiente desnudo e intemporal que diese una proyección menos localista y folclórica y más universalizadora a la tragedia lorquiana:

⁷⁶ Las citas entrecomilladas son ejemplos de indicaciones de Lorca, incluidas en las acotaciones de *La casa de Bernarda Alba*, de las que se prescindió en la puesta en escena.

Se ha buscado, pues, un juego de volúmenes que variando el espacio para cada acto contribuyera a crear una sensación de soledad, de vacío. Un espacio helado y pesante que acentuara la acción dramática, el contraste extremo entre el atuendo de los personajes y el blanco de los muros, la separación radical entre la materia estática y glacial de la arquitectura y la oscuridad convulsa de la pasión [Saura, feb. 1964, 13].

El decorado evolucionaba desde la habitación blanquísima, a base de tela enyesada, a la habitación blanca y, finalmente, al patio. Se transmitía la idea de represión por medio de espacios cerrados, con las mínimas ventanas posibles y sugiriendo la imagen de la casa como un pozo por medio de la desmesurada altura de las paredes y la ausencia de techos: «“muros gruesos”. Esa indicación es importante. Hay que asfixiar, hay que enterrar el corazón de esas mujeres» [Bardem, 1965, 110]. Se huyó de toda referencia populista o estereotipada que posibilitase una lectura más existencialista y menos contextualizada del drama: «Podría haber habido un realismo puntillista, en el supuesto de atender a todas y cada una de las anotaciones del texto; pero pensamos que era más interesante ir a un tipo de abstracción más total y generalizadora» [Bardem, feb. 1964, 10]. Incluso para el tercer acto, y en contra de la opinión de la familia del poeta, se renunció al patio abierto y se mantuvo el espacio cerrado, inspirado en una foto de una posada de Tembleque de Saura, de donde se tomó la idea de la escalera para permitir que la intensidad de la acción se desarrollase en dos planos que, funcionalmente, se explicaban como un desván que daba lugar a la salida de la abuela y la recitación de su poema. Las puertas se diseñaron alargando las medidas normales de su altura y el suelo se pintó de gris oscuro. La presencia de un solo objeto en escena en cada acto (alacena, espejo, mesa, respectivamente) intensificó la materialidad de estos objetos y su funcionalidad como creadores de ambiente. La excesiva realidad de cada uno de ellos, aislado y único en cada escena, transpasaba el realismo verista para revelar otra realidad más profunda. En los dos primeros actos, se mantenía una luz uniforme y estática; para el tercero, fieles al propósito de rechazar cualquier efectismo fácil, se renunció a la lucecita azul: «No, la luz del espacio no variará nunca. Es una iluminación absolutamente estática y que se basa también en ese

principio absoluto de lo necesario y suficiente que es la fase fundamental del montaje de este drama» [Bardem 1965, 112]. Fiel a esta dramaturgia, la interpretación buscó la fuerza a través de un estudiado trabajo contenido y disciplinado —protagonizado por Cándida Losada en el personaje de la madre y María Francés en el de Adela— y la creación de un personaje colectivo a través de un uniforme tono de conjunto.

Se respetó bastante fielmente el texto, suprimiendo algunos apartes excesivamente efectistas para la línea formal que proponía el montaje, como la salida de Bernarda diciendo: «La escopeta, ¿dónde está la escopeta?», así como fragmentos de la escena final con la muerte de Adela. En los figurines, de Vicente Viudes, se suprimieron los pañuelos a la cabeza, en función de la intemporalidad y la no precisión geográfica sobre la que se basó toda la puesta en escena. Se tendió hacia la sublimación de una moda femenina de alrededor de 1910. En el tercer acto, hubo que suprimir los mantoncillos negros y las enaguas debido a su excesivo tono folclórico para el fondo trágico del acto final, solo Adela salía en enaguas, el resto mantuvieron los contrastes de blanco y negro.

La crítica teatral de signo más progresista reivindicó la puesta en escena como la primera propuesta que nacía fuera de la presión ejercida por el mito lorquiano. Esta había sido precedida por el montaje de Luis Escobar de *Yerma* y la dirección de Tamayo de *Bodas de Sangre*. El primero fue estrenado en junio de 1960 en el Festival de Spoleto con extraordinario éxito de público y prensa. El estreno en Madrid tuvo lugar en el Teatro Eslava el 21 de octubre de este mismo año, donde permaneció cerca de tres meses, y se repuso en la temporada siguiente durante el mes de octubre. El decorado abstracto en rojo, negro y blanco de José Caballero acertó a imprimir a la obra un tono medio entre el frío dramatismo y la colorista poesía lorquiana,⁷⁷ aunque sin renunciar al tipismo popular en las folclóricas danzas y romerías. Toda la propuesta dramatúrgica se orientó hacia la enfatización del tono trágico y solemne, aderezado con rasgos de cordialidad y

⁷⁷ Véase la reseña de José Luis Alonso [jul.-ag. 1960].

emoción de los elementos populares. La interpretación, en la que destacó Aurora Bautista, subrayó el realismo descarnado dentro de un escenario desnudo que rechazó el tono coloquial. No obstante, la propuesta escénica sobre la obra de Lorca más presente en 1964 fue el de *Bodas de sangre*, estrenado en el Bellas Artes el 10 de octubre de 1962, donde se huyó del dramatismo para imprimir un carácter brillante que, en opinión de la crítica más renovadora, restaba profundidad al drama. Monleón [25.1.1964] se refirió a una estética superficial servida por una «teatralidad manca» con exceso de gestos, coros cantarines y manos alzadas. La obra no llegó a los dos meses en cartelera. José Caballero volvió a proporcionar los decorados a tono con la imagen más extendida de la obra del poeta granadino.

La puesta en escena de Bardem de *La casa de Bernarda Alba* se presentaba más como un intento renovador, lejos de barroquismos y excesos líricos en los que a menudo se incurría en las concreciones escénicas de los textos de este autor. Por este motivo, aunque se pensase primeramente en José Caballero como escenógrafo, se decidió finalmente recurrir a otro artista plástico que aportase una visión estética diferente. Monleón [25.1.1964], representante del sector teatral más renovador en los primeros años sesenta, saludó la austeridad estética y el rechazo al preciosismo poético de este nuevo montaje como el primer intento por recuperar escénicamente al «verdadero» Lorca, valoración que, como el mismo crítico reconocía, no dejaba de tener implicaciones ideológicas:

De aquel estreno, delirante, cargado de implicaciones, de *Yerma*, a este de *La casa de Bernarda Alba* hay una larga y beneficiosa distancia. Como la hay entre el reverencialismo barroco y pseudopoético de las dos puestas en escena anteriores —*Yerma* y *Bodas de sangre*— y este realismo —en la medida que el texto y su concepción metafórica lo permiten— de la dirección bardemiana [66].

El montaje constituyó un testimonio más de la desconfianza de las nuevas corrientes teatrales ante el exceso de retórica y espectacularidad escénica. Se buscó la renovación formal por medio de la depuración formal, la selección de medios

expresivos y la intensificación de cada signo como modo de llegar a una comunicación más eficaz y esencial de la obra de arte. La aplicación de esta estética a la obra del mítico Lorca significó, desde un punto de vista histórico, la necesidad de austeridad frente al exceso formal de otras estéticas. Monleón [18.7.1964], en un artículo titulado «Una vocación de austeridad», explicaba la necesidad de una expresión formal sintética, que buscara la comunicación a través de los elementos mínimos:

Una explosión exhibicionista. Autor, actor, director, escenógrafo, han cooperado en el fenómeno teatral con espíritu de pirotécnicos. El teatro se ha asentado sobre aspectos secundarios y el histrionismo ha sustituido a la interpretación, la elocuencia a la verdad. [...] Pero yo no veo que haya otro camino. Espectáculos austeros y, sin embargo, ricos en todos sus aspectos, como los de Villar, el Berliner, el Workshop. Rechazo rotundo del exhibicionismo... [63]

El estreno tuvo lugar en el Teatro Goya el 10 de enero de 1964. Al margen del entusiasmo que alcanzó la puesta en escena de Bardem en los ambientes teatrales progresistas en función del autor dramático y la obra de que se trataba, los resultados, si bien contaron con el reconocimiento a la novedad del montaje, no obtuvieron grandes adhesiones entre los profesionales de los medios de comunicación [Álvaro, 1965, 3-8]. Casi toda la crítica subrayó el esfuerzo de la dirección por presentar un producto estético lejos de tópicos, folclorismos coloristas o lirismos poéticos, pero sin caer, al mismo tiempo, en un exceso de frialdad trágica. Marquerie (*Pueblo*), igualmente, aludió a la sobriedad de su decorado, a los «magníficos figurines» de Viudes y a la «impecable» dirección de Bardem en lo concerniente a movimientos, emplazamientos y ambientes, aunque rechazó su contención interpretativa, con respecto a «lo que pudiéramos llamar “frenos de la pasión”». Llovet (*ABC*) acusó un excesivo naturalismo, pero calificó la interpretación de perfecta. Frederic Roda [16.1.1965] elogió la propuesta plástica con que se presentaba la obra. Los comentarios más entusiastas fueron los de Monleón y Doménech (*Primer Acto*), quien calificó el trabajo de Bardem de

excelente, rechazando tanto la estilización como la deformación expresionista, y arrojando al espectador toda la fuerza de la injusticia social. Este último destacó en especial los decorados de Saura, por su esencia plástica y belleza —«algo excepcional y al margen de lo que habitualmente vemos en nuestros escenarios»— y la interpretación fría, altiva y refinada de Cándida Losada en el papel de Bernarda. Por el contrario, Torrente Ballester [en. 1964], al margen de mitificaciones, no dejó de denunciar la impresión de falsedad que le produjo el ver en escena una obra tantas veces soñada como leída, señalando la falta de fuerza del personaje colectivo del pueblo o el insuficiente relieve de Bernarda; a pesar de todo, concluyó admitiendo que «[l]a obra de Bardem será no la “Bernarda Alba” ideal, sino la “concepción de Bardem” respetable por lo que tiene de vigorosa y de artística. Gracias». Por parte del gran público, el respaldo al montaje, sin perder de vista las implicaciones culturalistas que suponía la puesta en escena de la mítica tragedia lorquiana, fue total, y así lo atestiguaron las más de ciento cincuenta representaciones que conoció en el Goya y la posterior gira por España.

Este mismo año, Ricard Salvat dirigió *Yerma* en el *Zimmer-Theater*, contratado por el Teatro Municipal de Aquisgrán, en Alemania. Coincidiendo con la línea dramática adoptada por Bardem, optó por una lectura social transpuesta poéticamente, pero minimizando en lo posible los vuelos líricos del poeta granadino para ofrecer —coherente con el tono de épico en el que se centraba la investigación de la EADAG, dirigida por Salvat— un Lorca estático y frío, sin eliminar su fondo humanista, pero exento de pintoresquismos. La escenografía, de Eric Döhler, contrastada con la visión del director, propuso paredes blancas de madera y estuco, valorando al máximo el carácter físico de los materiales utilizados. El decorado estuvo compuesto por escasos muebles y un mínimo atrezzo, pero subrayando la presencia de las puertas como elementos de entrada al microcosmos trágico y denso que envolvía a los personajes. Las escenas del campo y de las lavanderas se resolvieron a telón corrido. No se emplearon colores en el decorado, solo blanco, negro y diferentes tonos de grises en los escasos muebles. Se intentó mantener el tono trágico intensificando las figuras de Víctor, Juan y

Dolores, y evitando que los elementos plásticos, líricos o musicales disolviesen el dramatismo.

5. José Luis Alonso y Emilio Burgos: *A Electra le sienta bien el luto* (1965), de Eugene O'Neill

Entre el realismo y la abstracción, apoyada sobre un minucioso estudio de la emoción y psicología de los personajes, enfatizada por medio de la desnudez escénica y de una cuidada interpretación interiorizada, se situó también la puesta en escena de José Luis Alonso de la obra de O'Neill, *A Electra le sienta bien el luto*. El resultado ofreció cuatro horas de representación —reducidas a tres y media posteriormente— centradas en la creación de un clima denso de tragedia a través de los mínimos elementos escénicos y sin renunciar al realismo. Alonso [1965] puso de manifiesto la importancia de encontrar un código realista, con la fuerza condensada del modelo griego, que reflejase escénicamente el intento del autor del drama por ofrecer una fiel réplica actual de la trilogía esquiliana.

Se descartó el realismo costumbrista o un tono coloquial que pudieran desvanecer la fuerza trágica del drama. El director se entregó a un profundo seguimiento de las reacciones de cada personaje a través de las acotaciones. De esta suerte, los personajes, en cuyas realizaciones destacaron Nuria Espert, Julia Gutiérrez Caba, Andrés Mejuto y Alfredo Alcón, llegaron a exteriorizar sus complejos mundos interiores. Los ensayos se extendieron a lo largo de cuatro meses, durante los cuales Alonso midió concienzudamente cada silencio, movimiento o reacción, para llegar a la creación de una situación límite, dejando alguna escena de relleno (borrachos, duelos...) que evitase la posible monotonía y diese un respiro al espectador. La búsqueda del dramatismo en los gestos a través de una interpretación contenida guió el trabajo de Alonso al frente de los actores. La necesidad de lograr un realismo sintético, basado en unos elementos, pero lleno de fuerza, implicaba el rechazo a los recursos tradicionales del costumbrismo en la decoración e interpretación y obligaba a una minuciosa dirección de actores —

rasgo que, en cualquier caso, siempre ha caracterizado el trabajo del director madrileño—:

En las comedias realistas hay fáciles apoyaturas y recursos para que los actores no se queden peligrosamente en el aire o indefensos. Aquí, no. Aquí no podían hacer nada. Había que defenderse a cuerpo limpio. La composición del movimiento está estudiada para que jamás queden dos personajes frente a frente como pueden quedar en una comedia realista. Tenía que salvar la monotonía con estética, evitando el peligro de caer en la afectación [Alonso, 1965, 25].

Las escenas del pórtico se iluminaron a base de luz plana matizada por suaves colores, a diferencia de los interiores, en los que se buscó la creación de zonas de claridad y penumbra, a base de luces de contrastes y violentas ráfagas de blanco, desde las que algunos personajes se dirigían a otros situados en áreas con diferente iluminación. En lo referente a ambientación sonora, se mantuvieron los elementos realistas imprescindibles. La obra comenzaba con los tambores auténticos de la Guerra de Secesión, pero, al mismo tiempo, se introducía ya una versión deformada de Shenandohah, canción marinera que, como un *leitmotiv*, cantaba el jardinero a lo largo de toda la acción a la que le aportó un toque de subjetividad entre la agresiva y cruda sonoridad de los tambores. Una vez encuadrada la obra con un fondo bélico, se conservaron algunos otros elementos realistas, como algunos cascos de caballo, diligencias, salvas (también deformadas y con eco para evitar la excesiva autenticidad), unas campanadas, descartando, no obstante, otros componentes como los cantos de los pájaros, el croar de ranas o el ladrido de perros, que hubiesen apuntado a una escena de cariz más lírico e incluso impresionista, incompatible con el clima de tensión y desnudez potenciado a través de los silencios. Como sonidos naturales, solo se dejó un extraño canto de pájaro y un lamento que aportaba un plano de misterio y profundidad en el drama. En la segunda parte, los cambios y los oscuros se acompañaban de una melodía interpretada por un solo instrumento.

Con respecto a los decorados, Alonso insistió en la necesidad de efectuar con rapidez y fluidez los cambios, lo que excluía cualquier tipo de escenografía excesivamente aparatosa, para este fin, Emilio Burgos recurrió a unos giratorios. Se buscó la sobriedad y elegancia clásicas: espacios amplios y líneas majestuosas y claras, que proporcionaron el fondo adecuado a la obra, sin que nada llegase a interponerse entre las palabras y el espectador:

Muebles, los imprescindibles. Yo no quería una reconstrucción realista de la época. Sino una postura a medias entre la abstracción y el realismo. Quería desnudez; que nada me estorbase. Y ahí está el mayor acierto de Burgos. Es muy difícil hacer unos interiores desolados y escuetos y que no queden destartalados y fríos [Alonso, 1965, 26]

La obra inauguró la temporada 1965-66 en el María Guerrero el 28 de octubre, y permaneció en cartelera hasta los primeros días de enero (67 días, [Cuesta, 1988]). La crítica especializada [Álvaro, 1966, 272-279], con alguna disensión, mostró su admiración ante la calidad del trabajo realizado, a pesar de lo cual, el público no refrendó totalmente el beneplácito de la crítica. Quinto [nov.-dic. 1965], por ejemplo, alabó la «extraordinaria pureza y la gran economía de medios», la utilización de luces en la creación de ambientes y la «constante vigilancia de los actores», aunque rechazó la actuación «melodramática y fuera de lugar» de Alfredo Alcón y algunos excesos finales de Nuria Espert, calificando, en resumen, el trabajo de Alonso como una de sus «realizaciones más serias». Monleón [13.11.1975] se refirió a un «nivel estético desusado en España», a la «madurez» de todo el trabajo y al «excelente reparto». Encuadró la estética dentro del naturalismo con un cierto estilizamiento, y destacó la «conquista pedagógica de primer orden» que supuso el retener la atención del público durante cuatro horas frente a una obra de O'Neill. Desde las páginas de *Primer Acto*, Doménech [1965] saludó el trabajo de Alonso como un ejemplo excepcional de teatro psicológico e intimista, de gran riqueza de matices, línea en la que Alonso había logrado sus más significativos éxitos: «en el teatro español se ha alcanzado ya una meta realmente importante». El crítico destacó la interpretación de Julia Gutiérrez Caba, pero,

sobre todo, de Nuria Espert, familiarizada ya con el mundo de O'Neill a través de sus trabajos en *Annie Christie* o *El deseo bajo los olmos*. Como voz disidente, Llovet (*ABC*) aludió a la obra como «Un melodrama, además, lentísimo, glacialmente concebido, artesanalmente armado y muy vulgarmente escrito».

6. José Luis Alonso y Manuel Mampaso: *Rinoceronte* (1961), de Eugène Ionesco

Según la evolución definida por la mayoría de los directores contemporáneos, José Luis Alonso, lejos de limitarse a una única dramaturgia, llevó a escena obras muy diversas, siempre en busca de la normalización de la escena española con respecto al teatro contemporáneo internacional. Junto al realismo estilizado o el impresionismo poético de muchas de sus propuestas, también desarrolló otro tipo de lenguaje realista de tendencia expresionista, a partir de una estética más barroca y recargada, en algunos a través de la enfatización de la teatralidad de códigos tradicionales españoles como el sainete para llegar hasta el realismo expresionista. Tras el ambiente intimista, poético y sosegado de *El jardín de los cerezos*, de Anton Chéjov, Alonso se enfrentó con una obra que exigía ser abarcada a partir de una dramaturgia totalmente diferente. Su segundo trabajo al frente del María Guerrero, *Rinoceronte*, de Eugène Ionesco, fue un significativo ejemplo, ya desde los comienzos, de los criterios actualizadores y heterogéneos que guiaron su gestión y creación al frente de un Teatro Nacional.

La escenificación de Ionesco no respondía, no obstante, únicamente a motivos coyunturales de política teatral, sino que a través de los rasgos farsescos de su obra, la escena española intentó recuperar un sentido de la teatralidad que parecía asfixiarse bajo los estrechos márgenes que imponía la mimesis del realismo naturalista. La farsa permitía escapar a la lógica y a la razón que imponían los códigos culturales utilizados en la dramaturgia realista y evolucionar hacia planteamientos más imaginativos que introdujesen nuevos desarrollos en el teatro español. Los recursos a interpretaciones grotescas, elementos circenses, recreaciones plásticas subjetivas llenas de colorido y con un alto poder de

sugerencia, músicas dispares o la más inusitada iluminación ofrecían aspectos desconocidos en la escena de los años cincuenta. A través de la evolución del sainete y la farsa, se llegaba a un realismo de corte expresionista en donde la escena, desnuda ya de cualquier elemento accesorio o decorativo, se convertía en expresión del mundo atormentado de un personaje. Estos rasgos fueron ya apuntados en la puesta en escena que el G.T.R. ofreció de la farsa expresionista de *El tintero*. La obra de Ionesco permitía la posibilidad de seguir experimentando con lenguajes escénicos que buscaban la enfatización de la expresividad a través de la síntesis formal sin renunciar al barroquismo propio de la farsa y afín a una gran tradición del arte español.

La adaptación que Trino Martínez Trives realizó de *Rinoceronte* unió el primer acto y el segundo en uno solo, reduciendo la obra a dos actos, lo cual facilitó la puesta en escena de un teatro carente de intriga que crecía a partir del desarrollo de una acción única. Alonso [en. 1961] tuvo desde el principio la convicción de la necesidad de huir de una mimesis plana, por tanto, ya desde el primer acto, se acentuó la teatralidad de cada figura por medio de un tratamiento asainetado cercano a la farsa. Se subrayaron los rasgos caracterizadores de los personajes arquetípicos —«[u]n viejecito conquistador tenía que ser “muy” viejecito y “muy” conquistador»[4]—, evitando cualquier conato de introspección psicológica, a excepción del personaje de Berenguer sobre quien recaía el peso dramático de la obra. El montaje se abrió con una escena costumbrista de carácter sainetesco, musiquilla francesa, ambiente provinciano y vulgaridad. El espacio escénico, al cuidado de Manuel Mampaso, se amplió a través del patio de butacas, por donde pasaban unos rinocerontes imaginarios en veloz carrera ante las miradas nerviosas de los actores en escena.

Se montó sobre un ritmo *in crescendo* que fuese expresando la progresiva conversión de los habitantes en rinocerontes. La evolución del ritmo trepidante y los movimientos acelerados acentuaron la caracterización grotesca, frívola y deshumanizada de los personajes. Con el fin de intensificar el *crescendo*, se trasladó el monólogo final del segundo acto al tercero, de modo que el clímax se

concentrase en la escena última. La importancia de la luz en el cariz expresionista que iba adquiriendo la escena fue fundamental. La luz verde que sirvió para intensificar el efecto de los cuernos, metonimia de la conversión en rinoceronte, fue invadiendo la escena. Progresivamente, la obra abandonaba la comicidad sainetesca para tomar tintes dramáticos a través de la soledad del protagonista, enfatizada a través de una estética expresionista. Se subrayó la escena de amor con el reflejo de la luz verde que entraba por la ventana y el acompañamiento musical de una composición francesa de música concreta, aunque sin excesivas distorsiones. El monólogo final fue expresado por medio de numerosos medios escénicos que contribuían a la creación del clímax con el que concluía la obra: escenario vacío expresión del subconsciente angustiado del protagonista, ya totalmente solo, rodeado de cabezas proyectadas en diferentes posiciones e iluminadas de verde. Cada nueva aparición de una cabeza era acompañada por un aumento del tono de la música. Según reflejó de forma unánime la crítica, la sensación de acoso interior que llegó a expresar José Bódalo despertó aplausos y bravos.

El estreno tuvo lugar el 13 de enero de 1961. Al margen de la polémica y la radical división de opiniones en torno a la obra de uno de los más célebres exponentes del controvertido movimiento de teatro del absurdo, todos los críticos coincidieron en alabar el trabajo de Alonso [Álvaro, 1962, 123-129]. Marquerie (*ABC*) atribuyó el mérito de la puesta en escena al equipo de montaje, «al transformar una obra débil e inconsistente en una pieza de poderosa y avasallante teatralidad», destacando la interpretación «impecable», los decorados y telones de Mampaso y los efectos especiales, sobre todo los ruidos y música de fondo, así como la luminotecnia. Melgar [ab. 1961a, 11] resumió del siguiente modo su juicio crítico:

Sobre la base de un ritmo magnífico —precipitado en el segundo cuadro por los actores el día del estreno, pero salvado acertadamente en todos los demás días— y con un movimiento escénico, una ambientación, una perfecta definición de tipos, y un juego sonoro magistral, José Luis Alonso ha logrado corporeizar a todos y cada uno de los rinocerontes que en la

obra juegan, haciéndola perfectamente verosímil y captando, por completo, la atención de todos los espectadores. Ha sabido situarse en ese difícil punto de convergencia entre el teatro, el circo y el cine que exigía la puesta en escena de *El rinoceronte* y lo ha hecho superando, con mucho, al propio autor.

Farreras [26.10.1963] destacó también el ritmo «crepitante y ligero en las primeras escenas, lento y angustioso en el expresionismo de la escena de la transformación de Juan, vigoroso y solemne en el desenlace». La interpretación, protagonizada por José Bódalo, María Dolores Pradera, Antonio Ferrandis, José María Prada, José Vivó y Luis Morris, recogió igualmente las alabanzas unánimes de toda la crítica. La obra, a pesar de los espectadores airados que abandonaron la sala en mitad de la representación, gozó de un notable éxito al que también contribuyó la sonada polémica en torno al controvertido autor francés. El montaje contó con el respaldo decidido del público más joven y los sectores teatrales más renovadores. Se mantuvo 45 días en cartel [Cuesta, 1988].

7. José Luis Alonso y Francisco Nieva: *El nuevo inquilino* y *El rey se muere*, de Eugène Ionesco (1964)

En 1964 volvió Alonso a llevar al María Guerrero al autor rumano. Esta vez con un programa doble que completaba la corta duración de *El rey se muere*, precediéndolo de *El nuevo inquilino*. En ambos casos se trataba de obras formalmente más vanguardistas que *Rinoceronte* y que exigían un tratamiento más distanciado de cualquier tipo de realismos ilusionistas, incluso del realismo asainetado utilizado en la primera parte de *Rinoceronte* en 1961. En *El nuevo inquilino*, un plano surrealista que fue invadiendo la escena de muebles a un ritmo cada vez más acelerado terminaba por eliminar todo vestigio del realismo inicial. Como en el caso de *Rinoceronte*, Alonso intentó la creación de un ritmo *in crescendo* que fuese expresando, sobre todo a través del recurso a la escenografía, la creciente angustia del protagonista. De nuevo el escenario se convirtió en la expresión exteriorizada del interior agobiante del personaje.

El rey se muere constituyó un medio ideal para la expresión de un mundo superteatralizado. El anuncio de la muerte del rey al comienzo del drama especificando la duración exacta de montaje que coincidía con el tiempo en el que se desarrollaba el proceso de agonía presentado en la obra ofrecía a Alonso la posibilidad de introducir un plano que subrayase la teatralidad de todo el montaje y que llevase más allá algunos de los rasgos apuntados en el montaje de *Rinoceronte*. De acuerdo con las declaraciones del propio director [Alonso, dic. 1964], se intentó encontrar un correlativo escénico a los continuos juegos, anacronismos y salidas de tono que caracterizaban el lenguaje de Ionesco. Con este fin, se utilizó música de jazz dentro de un contexto festivo con cierto tono medieval, las caídas del rey se acompañaron con redobles de tambor de tono circense que intensificaban el lado grotesco, los movimientos de la criada se subrayaron con acordes de jazz y la respiración del rey se ilustró con música monocorde y obsesiva. La utilización de músicas o ruidos que imponían un determinado ritmo a la interpretación enfatizaba la teatralidad de la obra alejando el peligro de caer en un realismo mimético:

Me aterrorizaba, al final, una muerte «realista» de sillón y ojos en blanco. Al obligar al actor a acompañarse a una música, mientras la reina le va dando las últimas órdenes, se alejaba el peligro de este odioso naturalismo. Hice una pequeña parodia y pantomima cuando al rey le recuerdan sus campañas guerreras. Al fondo, una marcha moderna con regustos nazistas [17].

En la interpretación, se enfatizaron los aspectos grotescos y esperpénticos en la mayoría de los personajes, acorde con la dramaturgia del resto de la obra, a excepción de Dolores Pradera, quien debía expresar una auténtica angustia ante la muerte. Además se optó por apuntar, junto al tono farsesco, el lado humano del personaje del rey, interpretado por José Bódalo, como medio de ofrecer una lectura no totalmente contraria al realismo y lograr así más fácilmente el favor del gran público. Antonio Vivó realizó un trabajo marcado por el tono caricaturesco y

Joaquín Molina imprimió un carácter de fante a su personaje, exagerando con ampulosidad el servilismo hacia su rey.

El montaje sobre textos de Ionesco tuvo el valor añadido de suponer la incorporación de Nieva como escenógrafo y figurinista en el teatro español. El escenógrafo manchego descubrió la importancia e incluso el protagonismo que los objetos ostentaban en la obra dramática de este autor. La oferta de Alonso para realizar la escenografía ofrecía las condiciones propicias que necesitaba Nieva para dejar volar su imaginación de creador plástico. Afrontó el montaje, por un lado, a partir de técnicas que recordaban los *collages* del período surrealista; por otro, a través de la recreación de imágenes estéticas y construcción de figurines que apuntaban a la vieja teatralidad barroca afín al mundo estético del escenógrafo y dramaturgo: «Los trucos del teatro barroco pasan a ocupar el puesto de las estampas de la vieja “Ilustración”, estampas de una sombría petulancia, que por su misma carencia de humor se prestan al más angustiado disparate o el humor más disparatado» [Nieva, dic. 1964, 18]. Esto ofrecía, al mismo tiempo, una impresión de espaciosidad y truculencia que producía la sensación de extrañamiento. De acuerdo con la propuesta dramática de Alonso, trató de crear un mundo propio, independiente de la tradición francesa en la que se encontraba anclada la realización escénica de la obra de Ionesco. Se renunció al arlequinismo, a la referencia a los ballets rusos o a la *Commedia dell'Arte*, para evitar los tópicos en los que a menudo se incurría en los montajes sobre este autor. Nieva propuso un modo personal de recrear plásticamente al autor rumano, «de renovar “lo renovador”, de vivirlo como cosa nuestra, como algo que nos concierne muy directa y profundamente» [19].

La obra se estrenó en el VII Ciclo de Teatro Latino en Barcelona en 1964, obteniendo un caluroso respaldo por parte de la crítica y el público. No obstante, a raíz de su estreno en el María Guerrero el 26 de noviembre, las firmas especializadas [Álvaro, 1965, 282-289] se dividieron y el gran público no refrendó el éxito que obtuvo ante el escogido público del Ciclo de Teatro Latino, por lo que tan solo pudo mantenerse 20 días en cartel [Cuesta, 1988]. Aragonés (*Estafeta*

Literaria) juzgó la obra de «soporífera», a pesar de la «antológica» interpretación de Bódalo como rey agonizante. Marqueríe (*Pueblo*) se refirió a *El nuevo inquilino* como una «patochada que nada dice ni significa, una entrada circense de payasos», y, con respecto a *El rey se muere*, celebró el sentido de la obra, su intención y su lenguaje, pero rechazó los anacronismos, las salidas de tono, las «burlas pedestres en medio de la atmósfera dramática». A pesar de todo, terminó reconociendo el mérito del trabajo de Alonso:

A título experimental no nos parece mal que el María Guerrero haya dado cabida a estos títulos. Hay que conocer las que pasan por novedades máximas en el extranjero, no para imitarlas, sino todo lo contrario; para no caer en tales extravagancias y acaso también para demostrar que en punto a montaje, interpretación y dirección, nada tenemos que envidiar a lo mejor y más logrado del otro lado de nuestras fronteras [288].

Por el contrario, García Pavón [«La crítica dividida», dic. 1964, 20-21] saludó la llegada del vanguardismo a la escena española pública y la creación de un nuevo estilo escenográfico más acorde con la sensibilidad actual, lejos de decoraciones corpóreas que llenaban los escenarios realistas, y más afín a una estética alusiva, sugerente que se expresara a través de la síntesis. También elogió la actuación del conjunto, calificando a Alonso de «Pygmalión de Bódalo» por su excelente trabajo de interpretación.

Junto con las obras de autores como Olmo, Rodríguez Méndez o Rodríguez Buded, los grupos de teatros de cámara y teatro universitario extendidos por toda España empezaron pronto a recurrir a obras dramáticas de Ionesco, Muñiz o Dürrenmatt como puntos de partida para escapar a una dramaturgia costumbrista y experimentar con nuevos lenguajes escénicos que, sin llegar a una ruptura total con el realismo, evolucionaban hacia formas más sintéticas o expresionistas. Coincidiendo con el X aniversario de Muñiz como autor teatral, el TEU de Peritos Industriales solicitó una obra de este autor para completar *Un solo de saxofón*, que había sido seleccionada para la fase sector del

IX Certamen Nacional del TEU. El autor les ofreció *El caballo del caballero*,⁷⁸ que el grupo estrenó en el Teatro Principal de Alicante el 22 de febrero de 1965 y que fue galardonada por el Ayuntamiento de Alicante a la mejor obra del IX Certamen Nacional del TEU, así como a la mejor interpretación masculina y la mejor dirección, y seleccionada para la final del certamen, que no llegaría a celebrarse. Su director, Carlos Pérez de Muniain [ab. 1965, 13], recurrió a una formalización expresionista de la obra de Muñiz que exagerase los detalles deformadores. Se renunció al decorado corpóreo, presentando una cámara negra con el atrezzo necesario suspendido del techo a medida que era invocado por la voz del narrador. Se buscó la intensificación de la angustia a través de un escenario descarnado, iluminado con una violenta luz fija, «verde-infierno». La música, sincopada y disorde, fue subrayando los momentos claves de la obra con secos golpes de timbal que distanciaban y enfatizaban lo que decían los personajes. Como en el caso de Ionesco o incluso de Poncela, los objetos iban adquiriendo vida propia hasta constituir una realidad amenazante para los personajes.

8. Valle-Inclán en el discurso teatral realista

Dentro de la evolución de los lenguajes escénicos realistas y los diferentes discursos en torno a esta estética / ética, la recuperación para el teatro de la obra de Ramón María del Valle-Inclán constituyó un acicate fundamental en la búsqueda de nuevas formas que solucionasen de manera eficaz el difícil reto que suponía la concretización escénica de los textos del autor gallego. Por un lado, sus obras de carácter esperpéntico, especialmente las más breves, ofrecieron una base dramática idónea para el desarrollo de una dramaturgia expresionista, por otro lado, las *Comedias bárbaras*, *Divinas palabras* y *Luces de bohemia* brindaron la oportunidad para la superación del realismo costumbrista.⁷⁹ En cualquier caso,

⁷⁸ Publicada por *Primer Acto* [63 (ab. 1965), pp. 14-17] con motivo de esta puesta en escena

⁷⁹ Para el montaje y recepción de la obra de Valle-Inclán en el extranjero pueden consultarse los estudios de Aszyk [oct. 1982] en Polonia, Stembert [1988] en Francia y Bélgica, Zatlin [1993] en Francia y Floeck [1993] en Alemania.

unas y otras exigían un tipo de realismo que superase la imitación directa de la realidad y que —aunque solo fuera por las necesidades materiales de llevar a escena la multiplicidad espacial y la libertad formal característica de la obra valleinclanesca— hicieron evolucionar la escena hacia soluciones formales más sintéticas, hacia una economía y una depuración de medios, que, sin embargo, no excluían el barroquismo expresionista fundamental en la estética del autor gallego. Entre los círculos teatrales más renovadores, el autor de *Luces de bohemia* se presentaba como la respuesta a la búsqueda de un realismo más eficaz, profundo y analítico al que evolucionaba con urgencia la escena más renovadora de los años sesenta como medio para superar la imitación ilusionista propia al costumbrismo o el naturalismo.

Escenográficamente, la obra de Valle, ya desde el primer tercio del siglo XX, apostaba de forma decidida por la *reteatralización* del teatro, alejándose de los supuestos naturalistas y reivindicando una utilización consciente de los mecanismos teatrales. Mediada la década de los sesenta, analizaba Monleón [30.4.1966] las características escénicas para la puesta en escena de Valle, destacando el carácter artificioso de los elementos escénicos y, por tanto, la *reteatralización* de códigos que, dentro de del realismo ilusionista, intentaban pasar inadvertidos a los ojos del espectador, dado el carácter traslúcido o neutro que del realismo verista:

En otro orden, es también un teatro que moviliza y sensibiliza el elemento escenográfico. Que hace de la luz un creador específico. Que destruye el convencionalismo de los decorados que «simulan el cuartito de estar»; que niega la ambigua convención de «representar como si no se representase», de olvidar que estamos ante un escenario [33].

Desde el punto de vista del actor, la obra de Valle reclamaba igualmente un trabajo que pusiese de manifiesto el carácter artificial y hasta sobreactuado de la labor del intérprete. Este se veía obligado a tomar consciencia de su trabajo, distanciándose de su personaje. La interpretación de una obra expresionista necesitaba de otras técnicas y de otra concepción del trabajo del actor. El método

de Strasberg, la introspección psicológica en el personaje o la búsqueda de la identificación, eran sustituidas por un trabajo más consciente por parte del actor. La escenificación de Valle-Inclán en los años sesenta supuso una importante contribución a la ruptura con las limitaciones que imponía un realismo escénico excesivamente ortodoxo y un acicate para la liberación formal de la expresión teatral en la evolución hacia formas de realismo más audaces y novedosas.

Esto justifica el reconocimiento y la atracción de Francisco Nieva, uno de los más decididos defensores de la libertad formal y la imaginación en el teatro español contemporáneo, por el autor del *esperpento*. El escenógrafo, autor y director teatral señaló la renovadora influencia que el mundo dramático de Valle-Inclán estaba llamado a ejercer en la escena española. A través de su personal interpretación del mundo valleincliniano, descubrió en él aquellos rasgos que mejor definían su propia estética, rasgos que se convertirían en su mejor aportación al teatro español. Nieva [1967a] descubrió en Valle un teatro esencialmente plástico, construido a partir de imágenes que buscaban al mismo tiempo la distanciación y la emoción del espectador, y, todo ello, envuelto en un mundo estilizado y barroco de una gran riqueza imaginativa. Presentó al autor gallego a través de los mismos elementos que caracterizaban su propia obra: creación a partir de imágenes preñadas de sugerencia, misterio e intensidad, que remitían a una realidad exterior y, al mismo tiempo, a la irrealidad del mundo personal del artista. En ambos casos, el acto de creación se cifraba, en última instancia, en la subjetividad del artista y en la recreación de la realidad a través de su mundo personal, intuitivo y secreto. De este modo, la creación teatral a través de imágenes se proponía como un medio de superación del realismo imitativo para alcanzar un tipo de realismo de carácter expresionista en el que encontraba cabida toda la subjetividad creadora del artista, y el hermetismo enigmático que esto pudiera implicar:

Por la intensidad de la imagen adivinamos la intensidad de su secreto. Todo el encantamiento del arte depende de esta manera de situarnos a mitad del camino del conocimiento, lo que nos permite considerar, a la vez, la

realidad extrema y la extrema irrealidad que se conjugan en una pintura o una escultura [17].

La imagen estética y estática fue reivindicada como portadora de la esencia y el misterio último del hecho teatral, de aquel punto de sugerencia que escapaba a un reflejo directo de la realidad exterior para introducir un plano más subjetivo, enigmático y personal. Nieva calificó el barroquismo expresionista de Valle-Inclán o Solana, su complacencia en los detalles y cierto matiz primitivista, como «características del arte más vanguardista y moderno» [21]. De esta suerte, la obra dramática del autor gallego ofrecía la posibilidad de adoptar una postura más libre y creadora ante el fenómeno teatral, pero no en tanto que construcción literaria, sino como creación plástica de imágenes que llegasen a encerrar el misterio y la esencia de lo que se expresaba en la escena.

a) *Juan Antonio Hormigón: Las galas del difunto y La hija del capitán (1964)*

En 1964, Juan Antonio Hormigón, al frente del TEU de la Universidad de Zaragoza, realizó un estudio dramatúrgico sobre la puesta en escena del esperpento de Valle-Inclán que culminó con el montaje de *Las galas del difunto* y *La hija del capitán*.⁸⁰ Hormigón [mayo 1964] presentaba a Valle como la reacción dramática más eficaz contra el exceso de lirismo de dudoso compromiso social del gran teatro áureo, y, por tanto, como una vía teatral válida para alcanzar un mayor grado de profundidad y análisis en la realidad:

El esperpento surge frente a toda la tradición mística y sensiblera del teatro español, colocándonos en la dimensión europea más adelantada de su tiempo, incluso anteponiéndose a movimientos que, maduros, conseguirán más fuerza, pero no mayor autenticidad. [...] El esperpento es el primer

⁸⁰ Las conclusiones y las notas al montaje de estas obras se publicaron en Hormigón [mayo 1964, 50-53].

teatro español, tras muchos años, que responde a su situación vital y social, y produce un estado de ánimo y una ideología concretas [50].

La dificultad de su formalización escénica fue concebida como el punto de partida idóneo para la consecución de nuevos lenguajes escénicos, que, al igual que su expresión dramática, debían alcanzar un alto nivel de coherencia con el fondo de la obra: caos humano, degradación social y moral, ambientación corrosiva... Este era, pues, el significado que debía expresarse por medio del espectáculo. El esperpento supuso un lenguaje dramático que alcanzaba una mayor eficacia comunicativa y crítica, que, a través de un adecuado lenguaje teatral, podía llegar a colmar las ambiciones innovadoras de los años sesenta. La puesta en escena de la obra de Valle-Inclán reclamaba un director con una decidida voluntad creadora, lo cual satisfacía las exigencias de las nuevas corrientes teatrales, que consolidaron la figura del director como creador artístico. Hormigón [mayo 1964, 142] concluía en los siguientes términos: «Nos encontrábamos ante un teatro distinto, sin antecedentes, en el que había que darlo todo en función de su puesta en escena».

De acuerdo con las constantes que hasta el momento se habían definido en el teatro de carácter más renovador que evolucionaba hacia la consecución de nuevos lenguajes realistas, para *Las galas del difunto*, Hormigón optó por la cuidadosa selección de elementos, la austeridad y la desnudez escénica, de modo que ningún tipo de espectacularismos gratuitos pudiesen escamotear el sentido de la obra, que debía concentrar toda la atención del espectador. Sin embargo, junto a la economía de medios escénicos, debía tener cabida el recargamiento expresionista, la confusión y la plástica retorcida que exigía el esperpento:

La desnudez escénica ha sido, para mí, obsesiva. Pienso que todo aquello que por sí solo tiene valor, todo lo que supera la conjunción armónica de las partes hacia uno u otro extremo, burla «el hecho teatral». En esta ocasión debíamos unir esta desnudez de lo indispensable con el caos barroco y la barbarie plástica que los esperpentos reclaman. [...] Por otra parte —sirviéndonos de los menos detalles posibles—, conseguir una

ambientación poderosa y eficaz, que nos sitúe la acción en el tiempo [Hormigón, mayo 1964, 51].

Una vez más, se recurrió a una iluminación cenital y violenta como expresión de un mundo de violentos contrastes de sombras y luces que envolvía a los personajes en un confuso medio de oscuridad y degradación. A través de la iluminación se marcaron las diferentes áreas de juego dentro de un decorado simultáneo. Se utilizó una luz informe, igualmente violenta, para los espacios generales, amarillos agrios para los interiores y azules para los exteriores, que contribuía a la *desrealización* de la escena, la sensación de extrañamiento y la enfatización de la expresividad de los gestos. De acuerdo con el tono ocre del montaje, se concibieron unos figurines en marrones, sepías y negros. Como banda sonora, se utilizaron músicas, voces, ruidos y efectos que llamasen la atención sobre determinados pasajes del texto, que quedaban distanciados.

En el caso de *La hija del capitán*, la mutación de escenarios fue más complicada. Con el fin de acelerar el ritmo, se optó por la cámara negra para los interiores y ciclorama para los exteriores. La iluminación fue más viva y colorida. Se acentuó el tono zarzuelero, de burla y carcajada, hasta alcanzar una atmósfera de caos y fanfarria en la última escena. El mundo estético del último Solana, poblado de viejos, tullidos, máscaras y deformes, aportó un modelo plástico válido para la expresión de una idea de colectividad como protagonista de fondo. Para la concreción de la macabra galería de personajes, se optó por una interpretación expresionista, barroca, de gestos grandilocuentes y exagerados, que ofreciese la impresión de anti-héroes, cargados de una humanidad telúrica.

Según los principios del realismo épico, considerado por el propio director como el lenguaje realista más evolucionado y eficaz, el director del TEU de Zaragoza acentuó las premisas de la dramaturgia épica en la puesta en escena. De este modo, se distanciaron los momentos claves de la obra con el fin de obligar al espectador a una recepción más analítica y consciente del montaje. La calificación de la propuesta dramática como teatro épico expresionista realizada por el mismo

director resumía su intento de superación del realismo de imitación por medio de la armonización del realismo expresionista con rasgos épicos.

8.1. José Luis Alonso: *La cabeza del Bautista* y *La rosa de papel* (1966)

Con motivo de la celebración del centenario de Valle-Inclán en 1966, José Luis Alonso, movido por la necesidad de presentar también desde un teatro nacional la obra del genial creador gallego, decidió finalmente —a pesar de salirse de la línea dramática que hasta entonces había cultivado con mayor dedicación, de carácter más austera, impresionista o poética— ofrecer los textos esperpénticos de Valle,⁸¹ no sin antes expresar el miedo que siempre le había infundido el enfrentarse con esta obra dramática, por la que nunca había demostrado demasiada atracción en su actividad teatral. En cualquier caso, la puesta en escena de *La*

⁸¹ No se va a entrar aquí en la discusión sobre la naturaleza de los textos dramáticos de Valle. Rubio [1995, 11-85], en su análisis de la puesta en escena que hizo Alonso de *La cabeza del bautista* y *Rosa de papel* rechaza el carácter esperpéntico que se atribuyó en la época a estos textos y aboga por su naturaleza de *grand-guignol*. Nótese, sin embargo, que la defensa de una determinada propuesta dramática como la única válida para el montaje de un texto equivaldría a negar la riqueza y variedad estética que ha definido la creación teatral contemporánea.

cabeza del bautista y *Rosa de papel*⁸² obligaba a Alonso a adentrarse dentro de nuevos caminos de superación del realismo costumbrista.⁸³

Poner en pie, materializar sobre un tablado cualquier obra de Valle-Inclán, es la labor más arriesgada con la que jamás puedan enfrentarse unos actores y un director. ¿Qué camino seguir? A mi juicio hay uno que debe descartarse: el realismo a palo seco. Ese medio expresivo podría convertir en piezas rurales a ras de tierra unos textos llenos de misteriosas resonancias. Valle-Inclán es una constante provocación y estímulo para el director escénico. Yo he montado muchas obras de grandes autores. Me habré equivocado infinidad de veces, pero jamás sentado en la silla de dirección, sentí frente a unos textos tanta sensación de impotencia y frustración, tantas dudas, tantas indecisiones, tantos desvelos como en la preparación de este programa [Alonso, 1967, 29].

La cabeza del Bautista fue la obra del programa hacia la que el director mostró más dudas a lo largo de los ensayos, en parte dificultados por lo que Alonso calificó como defectos en la graduación de los personajes. Optó por una dramaturgia expresionista que superase el realismo imitativo a favor de un clima de

⁸² El programa que montó Alonso sobre Valle constaba de tres obras, *La cabeza del bautista*, *La enamorada del rey* y *Rosa de papel*, representadas en este orden. La diferente dramaturgia utilizada para la representación de la segunda constituye una muestra clara de la preocupación que Alonso, como director de un teatro nacional, demostró siempre por la recepción de sus montajes ante el gran público y su afán de normalización y difusión de los autores dramáticos más sobresalientes (sobre este aspecto de la figura de Alonso como director de escena, véase más atrás el capítulo referente a la puesta en escena y la figura del director teatral), de ahí que optase por intercalar una obra de carácter lúdico y popular que ayudase a una recepción positiva por parte del público y que contribuyese a presentar la diversidad estética dentro del autor gallego. Los diferentes lenguajes escénicos empleados para la escenificación de estos textos indican la conveniencia de estudiar la puesta en escena de *La enamorada del rey* dentro del apartado sobre los discursos dramáticos en torno al teatro popular.

⁸³ Puede consultarse la adaptación empleada para la puesta en escena con las notas de dirección en Alonso [1967, 28-70].

misterio y profundidad en el que, sin embargo, los personajes quedasen fuertemente caracterizados a través de una estética deformante y grotesca.⁸⁴ Como en otras propuestas de realismo expresionista ya estudiadas, el papel desempeñado por una iluminación ora débil, definiendo zonas de penumbras y sombras alargadas proyectadas sobre la escena, ora violenta, marcando fuertemente los contrastes de luz y oscuridad, fue un elemento fundamental en la construcción de la obra. Los movimientos mecánicos de los personajes al ritmo de algún sonido, los pelos de punta de don Igi, atemorizado continuamente por cualquier ruido, las muecas deformantes en la gesticulación, actitudes asustadizas y nerviosas apuntaban hacia una caracterización muñequil de los personajes que compartía rasgos con la puesta en escena que el GTR hizo de la farsa expresionista de Muñiz.

En la puesta en escena de *La rosa de papel* se acentuaron más los rasgos expresionistas y, por tanto, su distanciación con respecto al realismo más ortodoxo, intensificado por las mismas situaciones grotescas que definen la obra: «La encamada, retorcida de dolores, Simón Julepe, bamboleante por su borrachera, las mujerucas encorvadas por el temor, el pueblo, coro sigiloso, rezador, espaventoso y lastimero» [Alonso, 1967, 29]. El director decidió incluir las acotaciones menos funcionales de la obra en el montaje, poniéndolas en boca de dos viejas del pueblo sentadas en primer término e iluminadas por una luz cenital: una, haciendo estropajo y la otra, desgranando maíz a lo largo de toda la representación. Esto contribuyó al tono antirrealista del montaje, ya que las acotaciones fueron marcando los movimientos y gestos deformantes de los personajes. La declamación de las acotaciones incidió en la construcción de escenas especialmente difíciles, como el incendio final de la fragua, para cuya expresión escénica Alonso rechazó cualquier opción puramente realista, como la imitación verista del fuego o el humo. El uso de máscaras para los personajes del

⁸⁴ Frente a la propuesta expresionista de corte esperpéntico de Alonso, propia del auge que esta estética adquirió en los años sesenta, pueden verse las diferentes lecturas que se le dio a esta obra a través de sus puestas en escena en 1924 por la Compañía de Enrique López Alarcón y en 1926, protagonizada por Mimi Aguglia [Dougherty y Vilches, 1993; Rubio Jiménez, 1993].

pueblo acentuó el tono expresionista, así como la creación de escenas de grupo estáticas a modo de retablos.

La iluminación volvió a ocupar un lugar central, disponiendo. En el caso del incendio, con el fin de evitar el realismo, se recurrió a un juego de luces rojas paralelo al recitado de las acotaciones. Los focos, desde un plano inferior, proyectaban grandes sombras de un coro que giraba en círculo, de modo que sombras y figuras reales se confundían en el caos final del incendio. La obra acababa en silencio total, con unas manos en alto, agrupadas en círculo, sobre el cuerpo de Simeón, teñidas por los rayos rojizos de una luz cenital, síntesis expresionista para una propuesta dramaturgica que había intentado evitar cuidadosamente todo rasgo naturalista. A pesar de la sintaxis y las resonancias gallegas en los diálogos, Alonso evitó la imitación de este acento. Según la teoría teatral de Valle-Inclán, se potenció también la formación de grupos inmóviles, a modo de retablos, bajo débiles luces cenitales que difuminaran los perfiles, como si se tratara de imágenes evocadas por la memoria. El mismo Alonso, justificando su propuesta expresionista, trajo a colación la reacción del autor gallego a la salida del estreno de *Señora ama*, de Jacinto Benavente:

A mi no me gusta el teatro de esta manera. Con los recursos de presencia que el teatro tiene nos echan a la cara trozos de realidad. El arte no existe sino cuando ha superado sus modelos vivos mediante una elaboración ideal. Las cosas no son como las vemos, sino como las recordamos. La palabra en la creación literaria necesita siempre ser trasladada a ese plano en que el mundo y la vida humana se idealizan. No hay poesía sin esa elaboración [30].

Coherente con un principio de economía de medios y una búsqueda de la expresión sintética alejada de la imitación naturalista, se prescindió de un decorado completo, que hubiese resultado redundante. El montaje se apoyó fundamentalmente en las palabras, el juego de luces, la gesticulación y los movimientos de grupo dentro de un espacio ocupado tan solo por elementos

indicativos para la creación de los diferentes ambientes: «A Valle le bastó un “ámbito”, unos elementos, y luego, luces, sombras, contrastes...»[30]. Excepcionalmente, habiendo concebido el mismo director toda la puesta en escena, hasta los mínimos detalles, decidió diseñar incluso los decorados y figurines, contando tan solo con el asesoramiento de Vicente Sáinz de la Peña.

El programa de Alonso, estrenado en Madrid el 19 de enero de 1967, resultó un éxito total de público. Se mantuvo durante 122 días en cartel [Cuesta, 1988], de los cuales, los primeros veinte con el cartel de «no hay entradas». Económicamente, se consiguió la mayor media semanal desde que regía el María Guerrero. Sin embargo, según la crítica, la representación de *La enamorada del Rey* fue la pieza clave del éxito de público. Con respecto a *La cabeza del Bautista* y *La rosa de papel* las opiniones se dividieron, frente al calificativo casi unánime de magistral por parte de los medios de comunicación madrileños [Álvaro, 1968, 19-22], los críticos más progresistas, frecuentemente desde revistas especializadas o semanarios, aceptando el óptimo nivel general del equipo del María Guerrero, presentó ciertas objeciones a la realización escénica de un autor que, de todos modos, no había dejado de ser piedra de toque para directores, escenógrafos y actores. Fernández-Santos [1967b] señaló como principal y difícilmente superable error la desvinculación entre una puesta en escena *desrealizadora* y una interpretación todavía demasiado naturalista.⁸⁵ Presentó la propuesta de Alonso

⁸⁵ La tradición escénica de Alonso, más experimentado en trabajos de corte *stanislavskiano*, pudo aflorar, no obstante, en un trabajo de carácter expresionista. En este sentido, Rubio Jiménez [1995] puso de manifiesto el choque que se produjo entre una tendencia consciente hacia el realismo expresionista, y la deformación y desrealización que este implica, y la práctica escénica de este director, enmarcada en una línea realista de tipo más mimética:

en las anotaciones del cuaderno de dirección se aprecia esta tensión entre mimetismo (el cuidado en la caracterización de los personajes, la ambientación) y expresionismo: la pugna por lograr impregnar de misterio el desarrollo de la pieza, destacando determinados gestos (el gesto aterrorizado y espantado de don Igi en casi toda la pieza, su «babosa lascivia»; la mueca de la viejita que El Jándalo hace a don Igi «cada vez más exagerada, cada vez más grotesca») y cuidando la plasticidad escénica con una estudiada iluminación que destaca movimientos [49].

como un homenaje a Solana, aunque le criticase un excesivo tono libresco y cultista, al que contribuyeron las acotaciones. También rechazó la interpretación de Antonio Ferrandis lejana al tono que exigía el texto. No obstante, terminó reconociendo la autenticidad del espectáculo, «el primero que veo en el que las formas visuales y representativas responden plenamente, dominándolo y dejándose dominar por él, al texto originario» [47]. Rodríguez Sanz (*Primer Acto*) señaló igualmente el desequilibrio entre un «realismo naturalista, continuamente desmentido por elementos de la puesta en escena, y un expresionismo humorístico». En general, se calificó *La rosa de papel* como un trabajo superior al de *La cabeza del Bautista*. Monleón [4.2.1967], ante el panorama crítico dividido, optó por una actitud mesurada, reconociendo que «sería absurdo —por más que sea costumbre española— quejarse cuando hay motivos de satisfacción» [59]. Destacó el tono «alucinante y real» que se alcanzó en *La rosa de papel*, calificó la puesta en escena de «impecable», aunque sin dejar de criticar el exceso de acotaciones. Coincidiendo con Fernández-Santos, aludió a una interpretación excesivamente naturalista como el defecto más evidente del montaje. Quinto [mar. 1967] saludó el triunfo de Valle entre el gran público meses después de la famosa acta de defunción levantada contra el teatro del autor gallego.⁸⁶ No obstante, no dejó de subrayar el peso que tuvo el tono festivo y ligero de *La enamorada del rey* en la entusiasmo recepción del público ante el programa de Valle. En este sentido, señaló la falta de acidez y desgarramiento en la puesta en escena de las otras dos obras y, destacó, en cualquier caso, el mayor acierto del montaje de *La enamorada del rey* con respecto a los otros dos. Coincidió en la superior calidad estética de la realización de *La rosa de papel* por su conseguido acento expresionista, pero volvió a apuntar la falta de virulencia del tono general, dulcificado por la declamación de las acotaciones y el carácter narrativo y estático que esto le confería al montaje.

8.2. José Tamayo y Emilio Burgos: *Divinas palabras* (1961)

⁸⁶ Véase más adelante la recepción de *Aguila de blasón*.

Ya antes de la representación de algunas de las obras breves de Valle-Inclán y la experimentación en torno a un realismo de corte expresionista definido por fuertes contrastes, gesticulación y movimientos deformantes, iluminación violenta y música y sonidos distanciadores, habían comenzado a llegar a la escena comercial⁸⁷ algunos de sus dramas extensos que introdujeron en el discurso sobre las dramaturgias realistas nuevos planteamientos en busca del lenguaje teatral más adecuado al tipo de realismo que proponía Valle en obras como *Divinas palabras*, *Águila de blasón*, *Cara de plata*, *Luces de bohemia* o *Romance de lobos* en montajes todos ellos avaladas por compañías profesionales de sólida reputación. Las soluciones que fueron ofreciendo las diferentes propuestas dramáticas para la concreción escénica de estas obras dependieron de los directores, escenógrafos e intérpretes que las realizaron, pero todas ellas supusieron reveladoras empresas que vinieron a ser testimonio del estado de la cuestión en torno a la estética realista y la puesta en escena en el teatro español de los años sesenta y principio de los setenta, sacando a la luz sus virtudes y limitaciones.

Uno de los acontecimientos señeros que marcó los primeros años de dicha década en la historia del teatro español fue la representación de *Divinas palabras* dirigida por José Tamayo en la adaptación de Gonzalo Torrente Ballester, escenografía de Emilio Burgos y música de Antón García Abril. La obra se estrenó el 17 de noviembre de 1961 en el Teatro Bellas Artes y los 115 días [Cuesta, 1988] que se mantuvo en cartel son un índice del interés que suscitó entre el gran público uno de los acontecimientos teatrales más esperado de aquellos años. Tamayo recurrió a un elevado número de actores y actrices para expresar, por un lado, el ambiente de una Galicia rural y primitiva a través de la creación de un personaje colectivo y, por otro, para imprimir al drama toda la fuerza, pasión y tremendismo

⁸⁷ En sesiones únicas, el teatro universitario ya había protagonizado algunos estrenos de la obra de Valle-Inclán. Aznar [feb. 1990] cita como primera puesta en escena de la obra de Valle-Inclán tras la Guerra Civil el montaje del Teatro Universitario de Madrid, bajo dirección de Juan José Alonso Millán, en el Teatro Romea de Murcia en abril de 1959. No obstante, la representación no estuvo abierta al público.

que alcanzaba el clímax en la escena final, apoyada en una arrebatadora interpretación de Nati Mistral y en un espectacular movimiento de masas.

Vázquez Zamora [dic. 1961, 23] igualó la importancia del evento al estreno de *El nido ajeno*, de Jacinto Benavente o *Nuestra Natacha*, de Alejandro Casona, y aunque concebía el fenómeno de la puesta en escena una transposición y no acto creador,⁸⁸ destacó la lograda consecución de un ambiente denso y poético: «Un ambiente poético que lo embellece todo y que, sin derretir la realidad, la transforma en materia artística. Es más: la atmósfera creada vigoriza dramáticamente a esa realidad y la hace más bronca, pero en esa dureza radica precisamente su belleza». Subrayó la interpretación apasionada y temperamental de Nati Mistral, la vitalidad que se consiguió imprimir en el personaje colectivo de mujeres, mendigos, truhanes, viejas y campesinos, y los «excelentes» movimientos multitudinarios, que culminaron en la escena final con la persecución de Mari Gaila. La crítica madrileña [Álvaro, 1962, 99-106] elogió igualmente los resultados: Torrente Ballester (*Arriba*) habló de una de las «noches más gloriosas» de Tamayo, que, valiéndose de toda la moderna técnica teatral, consiguió impresionantes efectos de masas, con el fin de crear un ambiente popular en una Galicia rural y profunda. Marqueríe (*ABC*) calificó muy positivamente la interpretación de Nati Mistral: «De una manera apasionada, tremenda, alucinante. Llena de belleza, de vehemencia, dejó, cantó y dio la nota telúrica y dramática hasta arrebatar a los espectadores».

8.3. Adolfo Marsillach y Manuel Mampaso: *Águila de blasón* (1966)

Impulsado por la celebración del centenario, y de mano de Adolfo Marsillach, Valle llegaba por primera vez a los Teatros Nacionales. El 13 de abril se estrenaba en el María Guerrero *Águila de blasón*.⁸⁹ El director catalán, desde un

⁸⁸ Véase en el capítulo dedicado a la crítica frente al fenómeno teatral la concepción de este crítico con respecto a la puesta en escena y el fenómeno teatral.

⁸⁹ De manera excepcional, Marsillach, director entonces del Español, y Alonso, al frente del María Guerrero, se intercambiaron sendos escenarios. Esta fue el último montaje del director

tipo de creación escénica cercano al de Tamayo, renunció a su voluntad y personalidad artística y se enfrentó al texto de Valle a partir de un respeto total, cambiando tan solo aquellos aspectos que complicaban excesivamente la escenificación. De ahí la síntesis de algunos elementos y la unión de ciertas escenas con el fin de evitar unos cambios excesivamente pesados que entorpeciesen el ritmo de la obra. Él mismo realizó la adaptación, eliminando aquellos escenarios de difícil representación y fusionando algunas escenas que le permitiesen eliminar la mayor cantidad posible de oscuros: «Por lo demás fui absolutamente respetuoso con el texto y con la obra. En nada intervine que pudiera contribuir a falsearla o disminuirla. Palabra de honor» [Marsillach, 1967, 22]. Se siguieron fielmente las acotaciones: campanas, lluvia, viento, pasos sobre las piedras, voces en la lejanía, suspiros, miradas, toses y bostezos, que contribuyeron a una ambientación naturalista. En una palabra, y como el mismo director declaró, se renunció a un profundo trabajo de dramaturgia y a la intervención creadora de un director que aportase su propia visión y estética sobre la puesta en escena, precisamente por tratarse de un autor dramático que, dada su calidad artística, no necesitaba de más creadores:

Don Ramón no necesita que alguien dirija sus obras. Él lo da todo hecho. Lo único que hace falta es un buen artesano que le resuelva algún que otro problema técnico —«hombre, don Ramón, esta escena debajo del agua va a ser una lata»— y nada más. Lo mejor que se puede hacer cuando se colabora con él es aceptar humildemente el puesto de ayudante [22-23]⁹⁰.

Los decorados, a cargo de Manuel Mampaso, tendieron hacia el realismo indicativo en el que, sobre una escena multifuncional que expresase interiores y

catalán, no ausente de ciertos cortes y precipitaciones [Pérez de Olaguer, 1972], antes de presentar su dimisión como director del Teatro Español, tras una breve temporada que apenas llegó a los seis meses.

⁹⁰ Desgraciadamente, la difícil práctica de la puesta en escena de Valle-Inclán ha demostrado más bien lo contrario, la necesidad de un director creador y de una consciente práctica dramática más que de un director-artesano que siguiese fielmente el texto dramático.

exteriores al mismo tiempo, unos mínimos elementos apuntasen los diferentes ambientes. Debido a ello, luces, efectos de sonidos y la interpretación soportaron la mayor parte del peso de la obra. En los figurines, se siguió un criterio realista de creación de ambiente, pero sin a caer en el costumbrismo. Aquí radicaba el difícil equilibrio que intentó buscar Marsillach, imprimir un tono realista a la obra, pero sin caer en realismos superficiales de tipo folclórico. En la interpretación, iluminación y sonidos, se optó por una estética realista que en muchos casos alcanzaba registros desgarrados, violentos y agrios que alejaban la obra de otras formas de realismo de carácter sereno, intimista o centrado en aspectos más externos. Para la banda sonora se utilizaron dos cintas magnetofónicas que encadenaban las escenas y ambientaban la obra. Se prefirió los sonidos concretos o de fenómenos naturales, que subrayasen la intensidad de algunas acciones, mejor que una composición armónica que hubiese dado lugar a una ambientación poética en los oídos de los espectadores. Como elemento desrealizador que permitiera la captación de la magia y el misterio de los ambientes gallegos de Valle, se utilizó una luz tenue que ensombrecía muchas de las escenas.

La prensa madrileña [Álvaro, 1967, 195-199] se mostró mayoritariamente unánime en la valoración positiva de la obra, aunque —como solía ocurrir en muchas de las puestas en escena de autores ya consagrados— los comentarios se centraron casi exclusivamente en los aspectos literarios del drama. Entre las valoraciones de la propuesta dramatúrgica y su expresión escénica, Antonio Valencia (*Marca*) se refirió a una puesta en escena inteligente al servicio de un espléndido texto dramático que ofreció como resultado «un soberbio Valle-Inclán». García Pavón [7.5.1966] la calificó como «uno de los espectáculos más impresionantes, perfectos y preciosos que han aparecido en nuestros escenarios durante muchos años», la interpretación, no obstante, con Nuria Torray y Antonio Casas a la cabeza, la juzgó inferior al montaje. Como nota disonante, Carlos Luis Álvarez (*ABC*) lanzó su «afortunada» sentencia: «El teatro de Valle-Inclán está muerto, muerto y muerto», que no dejó de citarse en posteriores debates en torno a la viabilidad escénica del autor gallego.

La crítica más progresista acusó de desafortunada la elección realizada por Marsillach para llevar a la escena *Águila de blasón*, frente a la producción valleinclanesca posterior, marcada por el esperpento y de un compromiso social más definido. Frente a las *Comedias bárbaras*, Monleón [30.4.1966] evocó a un Valle más cercano que reflejaba en sus obras una realidad inmediata a través de una estética actual relacionada a menudo por la crítica de la época con el teatro épico de Brecht, dada la frecuente estructura episódica y el efecto de distanciamiento que implicaba los rasgos expresionistas de muchos de sus dramas. Con respecto al trabajo de Marsillach y su equipo, valoró especialmente aquellos rasgos que supusieron una superación del realismo tradicional para evolucionar hacia una expresión más sintética, violenta y sugerente de lo que hubiese supuesto un cuadro costumbrista:

Fue excelente, por ejemplo, que rehuyera una Galicia «naturalista», para mostrar una Galicia valleinclanesca. Es decir, una Galicia filtrada por los supuestos estéticos e ideológicos de *Águila de blasón*. Funcionó a la perfección el sensualismo del montaje: su apoyo en la luz, en la iluminación de la carne, en la violencia de la acción, en el erotismo de algún personaje, en el tinieblismo de ciertas escenas, en esa configuración material y tangible de la superstición, el deseo, la fuerza, la muerte. Los perros, los escopetazos y el olor a pólvora, son los síntomas externos de ese criterio sanguíneo de la puesta en escena [33].

Elogió la interpretación de Antonio Casas por su violencia y despotismo, y entre el resto de los más de cuarenta personajes, destacó los trabajos de José María Prada, Fernando Guillén, Carlos Ballesteros, Nuria Torray y Gemma Cuervo. Contrastando con el entusiasmo de Monleón, Quinto [mayo 1966] abrió su reseña con una radical advertencia: «no hemos visto a Valle-Inclán. En todo caso su fantasma». Este juicio no fue motivado exclusivamente por una adaptación «suavizada» y un resultado «aburrido», sino por el rechazo a toda la producción valleinclanesca posterior a los años veinte, época que globalmente se calificó como esperpéntica y desde cuya perspectiva se analizó el resto de su producción. El

crítico de *Ínsula*, a partir de parámetros como el compromiso ideológico y el análisis histórico, calificó este texto como uno de los menos representativos de Valle, carente de todo análisis social, económico o político de la realidad. A pesar de todo, valoró positivamente el trabajo de Marsillach en el montaje, a pesar de una excesiva deleitación con penumbras y tenebrismos y la morosidad de algunos cuadros, y los decorados de Mampaso, no así la interpretación, que le pareció excesivamente plana y poco convincente. El tibio respaldo de la prensa no pudo evitar una fría acogida por parte del gran público, que no respondió a esta obra con el interés que demostró por *Divinas palabras*, por lo que tan solo pudo mantenerse durante 49 días en Madrid [Cuesta, 1988].

8.4. José María Loperena y Emilio Burgos: *Cara de plata* (1968)

A diferencia de los intentos más o menos renovadores y afortunados de Tamayo, Marsillach o Alonso y Nieva, ya en 1970, con la puesta en escena de *Romance de lobos*, José María Loperena levantaba en 1968 *Cara de plata* en el Teatro Moratín de Barcelona sin mayores pretensiones formales. Aunque el director declaró en el programa de mano su intención de expresarse a través de una suerte de «realismo mágico», el resultado estuvo marcado por un fuerte tono naturalista costumbrista que no convenció a la crítica. Emilio Burgos diseñó unos voluminosos decorados arquitectónicos que excluyeron cualquier intento por evolucionar hacia corrientes más innovadoras marcadas por el expresionista o el realismo sintético. Las partituras, que mezclaron el intimismo con los tonos populares gallegos, fueron de Montsaltvage y el reparto venía encabezado por Luis Prendes, Vicente Parra, Ramón Durán, Luis Torner y Silvia Tortosa.

Aunque la obra se hizo centenaria en el Moratín y la crítica no dejase de agradecerle al director catalán su loable esfuerzo por contribuir a la recuperación de Valle-Inclán desde los escenarios, los reparos a la puesta en escena no se hicieron esperar. En términos generales, la crítica madrileña [Álvaro, 1969, 38-47], a raíz de la representación en marzo en el Teatro Beatriz, señaló, de manera casi unánime, la deficitaria preparación de los actores, quienes, en algunos casos,

llevados por los cánones del más rancio costumbrismo, intentaron imitar los acentos gallegos, con lo cual, la desigualdad entre unos que querían parecer gallegos y otros catalanes fue notoria. Las escenas de personajes colectivos o de tensión se resolvieron a través del alboroto y el grito. A pesar de oírse algunas voces a favor, el realismo costumbrista que propuso la puesta en escena se demostró, una vez más, difícilmente armonizable con la obra dramática de Valle-Inclán. Lorenzo López Sancho resumió de esta manera su reseña crítica: «el propósito realista de Loperena nos introduce en una Galicia de cartón piedra, tópica, pero desecada» (40).

8.5. José Luis Alonso y Francisco Nieva : *Romance de Lobos* (1970)

El siguiente hito escénico en torno a la puesta en escena de Valle-Inclán y su inserción en el discurso teatral realista español lo protagonizó de nuevo José Luis Alonso en la dirección de *Romance de lobos*, con escenografía y figurines de Francisco Nieva y música de Cristóbal Halffter, estrenada en un María Guerrero recién remozado el 24 de noviembre de 1970. La naturaleza temática y formal de *Comedias bárbaras* y el deleite en la creación estética y el imaginario barroco propios del mundo artístico de Nieva pueden apuntarse como los principales motivos que inclinaron el impresionismo poético de Alonso hacia un realismo más plástico y estilizado, con un mayor énfasis formal, en un intento por alcanzar una expresión bella de un mundo lejano, medieval y primitivo, no exenta de cierto matiz simbolista. Rubio Jiménez [1995], en su análisis de la obra de Alonso, señaló ya la dificultad que planteaba la puesta en escena de esta trilogía debido a su doble naturaleza realista y mítica, esta última heredada a través de la corriente simbolista de principio de siglo:

La dificultad reside acaso en el tratamiento simbolista del tema que hace que simultáneamente la trilogía sea la dramatización de la decadencia de una familia de mayorazgos gallegos concreta y la del ocaso de una visión feudal del mundo con lo que, si por un lado tiende a unos anclajes realistas,

por otro adquiere unas dimensiones míticas de difícil materialización escénica [55]

Director y escenógrafo fueron conscientes de la necesidad de mantener una expresión realista, pero también del peligro que se corría de reducir el drama a un realismo naturalista y reductor, de ahí la atención por una minuciosa recreación estética del tono mítico que impregnaba el mundo gallego de Valle, y que compartía cierta unidad de planteamiento con el simbolismo de comienzos de siglo. Nieva se aplicó a la creación de unos figurines barrocos y un mundo estético que no permitiesen olvidar su naturaleza plástica, reivindicando ante el espectador un tono artificioso, imaginativo y sugerente. Alonso, por su lado, se ocupó de un detenido trabajo de dirección en el que la creación de grupos a modo de retablos y el cansino movimientos de los mendigos, cuidadosamente cubiertos con andrajos, no dejasen de remitir a un mundo armónico, a mitad de camino entre la realidad y la rememoración mítica de una época lejana evocada a través del tiempo.

En los bocetos para la escenografía, Nieva diseñó un juego de rampas que configuraban un plano muy desigual de subidas y bajadas ordenadas en tres planos paralelos que adquirirían altura a medida que se separaban de la boca del escenario y con tendencia ascendente hacia el centro. Esto quedaba enmarcado por un gran arco de madera al que se le dio una superficie rugosa con tela metálica cubierta con papel por ambos lados de modo que al proyectar la luz se creasen contrastes de sombras y claros. El arco estaba forrado por detrás de modo que no dejase pasar la luz, que solo llegaba a través del hueco abierto por una monumental corona de espinas en la parte superior del arco. Esta fuerte luz cenital suponía un medio de crear penumbras, en las que los personajes se convertían en bultos, provocando al mismo tiempo fuertes contrastes. Para la escena inicial, Nieva pensó en un barco tan solo sugerido por una quilla en forma de trípode y una gran vela suspendida sobre él. Todo ello de color oscuro, pero encerado para recrear la ilusión del brillo del agua. En la escena de Don Juan Manuel postrado en la cama como un moribundo, la impresión de monumentalidad se provocó por medio de una gran

tapa-catafalco suspendida sobre el lecho, del que se suspendían, por detrás, jirones de gasa negra, y, por delante, cadenas hacia las esquinas anteriores de la cama.

La crítica de Madrid [Álvaro 1971, 138-150], aunque en su mayoría expresó el entusiasmo ante la belleza de la visión de la negra Galicia valleinclanesca ofrecida en el María Guerrero, no dejó de señalar algunos aspectos negativos. Entre las voces entusiastas, destacó el juicio de Valencia (*Marca*) que calificó el «admirable» trabajo directivo de Alonso como el más «difícil, redondo y meritorio» de toda su carrera. Alonso volvía a demostrar su capacidad para la puesta en escena de Valle-Inclán. También señaló la perfecta unidad lograda con la música y la escenografía. Aragonés (*La Estafeta Literaria*), coincidiendo con la mayoría de la crítica, se refirió al tono anacrónico y de retablo medieval que adquirió el montaje. José María Claver (*Ya*), después de señalar las «sutilezas y minucias de detalle» del montaje, alabó la cuidada fidelidad en la transposición del espíritu de *Comedias bárbaras* en lo referente a «concepción plásticamente medieval» y la condición de los personajes a modo de «vivientes esculturas», asimismo elogió la utilización casi íntegra del texto de Valle-Inclán. Con respecto al trabajo de Nieva, señaló las similitudes de este con el mundo de Fernando de Rojas, Quevedo, el último Goya o Buñuel. Gabriel García Galindo (*Hoja del Lunes*) señaló la visión de tablado que Alonso y Nieva imprimieron a toda la obra, y el acierto «en la composición de las figuras, en la dramática armonía de sus desplazamientos, en la vestidura de aquella muchedumbre gimiente, donde el andrajo, el pingó, se pliegan sobre cada tipo con la nobleza de una gala» (150). Como juicios negativos, se pueden señalar el de Elías Gómez Picazo (*Madrid*) que rechazó el recitado de las acotaciones, que interrumpían la acción, juzgó la interpretación, en conjunto, de «fría y desangelada» y apuntó un exceso de tenebrismo en la ambientación. Federico Galindo (*Alcázar*) criticó el ritmo lento, así como un exceso de barroquismo, y señaló la conveniencia de un tratamiento «más vivo, menos nebuloso y tal vez menos arrastrado». A pesar de todo, la obra, que superó las ciento cincuenta representaciones [Álvaro, 1971], atrajo el interés del gran público.

La crítica más joven y de ideología más progresista señaló igualmente la plasticidad del montaje, su estatismo y su carácter de gran retablo antiguo, pero denunció un excesivo tono ahistórico que negaba toda actualidad al texto de Valle. Pérez de Olaguer [mar. 1971a] habló de «[p]erfección estética, pero frialdad e impasibilidad en el público», de asepsia e impersonalidad. Juzgó el montaje como frustrado porque no conseguía —a pesar de una maquinaria inusitada en el María Guerrero— crear la atmósfera especial que exigía el autor gallego. Destacó las interpretaciones de José Bódalo, Gabriel Llopart y José María Prada, pero, con respecto al resto de un elenco que superaba los setenta actores, tan solo señaló el cuidado que demostró con la estética y la plástica señalada por Alonso y Nieva. Bilbatúa [en. 1971] denunció la falta de un sentido concreto y presentó la obra como «un pretexto para realizar juegos de prestidigitación y decorativismo». Fernández-Santos [ab. 1971], después de señalar *La enomorada del rey* y, parcialmente, *La rosa de papel*, como ejemplos únicos de puesta en escena de Valle-Inclán en las que la creación escénica estuvo a la altura del texto, criticó la «atenuación de la barbarie y el primitivismo», así como el acento coloquial que adquiría la obra. Consideró el montaje como carente de la dureza y la violencia que requería el texto, y señaló la contradicción física entre el aspecto «bonachón y sentimental» de José Bódalo y el personaje despótico y cruel que tuvo que interpretar. Finalmente, Monleón [5.12.1970], en la misma línea crítica, calificó de cultista y excesivamente estética la aproximación que se había hecho al texto de Valle, criticando la desconexión con la realidad actual del espectador, con lo cual la propuesta corría el riesgo de quedarse en un ejercicio de «plástica pictórica y barroca»:

Un espectáculo —con armónicos decorados y figurines de Francisco Nieva— que se queda, tras la genialidad de su presentación —una especie de totem sacudido por el viento—, en una función llena de elementos potencialmente válidos, pero falta del demonio valleinclanescos.

Al igual que Pérez de Olaguer, Fernández-Santos o Bilbatúa, Monleón criticó la falta de una lectura ideológica que atribuyese una significación histórica y social a

la actitud de conversión de don Juan Manuel de Montenegro. Desde esta perspectiva, calificó el coro de mendigos de convencional y la expresión de la violencia como poco verista y hasta fingida. Coincidió con Fernández-Santos en juzgar *La enamorada del rey* como el mejor Valle escenificado, ya que obtenía, a través de un tono farsesco, una eficaz proyección sobre el público.

8.6. José Tamayo y Emilio Burgos: *Luces de bohemia* (1971)

Diez años después del montaje de *Divinas palabras*, Tamayo volvía a recurrir a Emilio Burgos y Antón García Abril para la puesta en escena de una obra de Valle-Inclán, *Luces de bohemia*, que inauguró en Madrid el II Festival Internacional de Teatro, abriendo así la temporada 1971-72, después de una triunfal gira por provincias. Frente a la escenificación de Alonso, que había optado de manera clara por una cuidada recreación estética que ofrecía unidad a todo el montaje, Tamayo optó por una propuesta, de inspiración brechtiana, según el modelo del Berliner Ensemble, caracterizada por un realismo de líneas esenciales, la desnudez escénica, la nitidez de las formas y la potenciación de las figuras. La decoración de Burgos alternó los telones sombríos de trazo expresionista con transparencias, buscando siempre el contraste entre la luz y la oscuridad. En un escenario casi vacío, las figuras a menudo se recortaban contra un ciclorama fuertemente iluminado por una luz blanca, quedando dibujadas como sombras en el escenario. En la ambientación predominaron la oscuridad y las penumbras, en las que se adivinaban los bultos, delimitados en ocasiones por intensos rayos de luz, que subrayaban el carácter tenebroso de ciertos momentos de la representación. Los figurines se mantuvieron dentro del realismo más ortodoxo. Agustín González, en el personaje de Latino de Hispalis, y Carlos Lemos, en el de Max Estrella, protagonizaron la obra, en la que resaltó la interpretación expresionista del primero frente a la sobriedad más contenida del segundo.

La crítica [Álvaro, 1972, 305-313] se mostró desorientada y dividida, aportando análisis contradictorios sobre los resultados obtenidos por Tamayo. A pesar de todo, el montaje obtuvo todo el respaldo del público durante las más de

cuatrocientas representaciones que conoció en Madrid [Álvaro, 1972]. Así describía Monleón [dic. 1971, 18] la confusa situación del panorama crítico ante una propuesta que no quiso definirse hacia una u otra estética: «¿Es demasiado naturalista?, ¿demasiado emotivo?, ¿no debiera haberse buscado en el movimiento y en el gesto de los actores la «deformación sistemática» de que habla Valle?, ¿no debiera ser un espectáculo más brechtiano?». Desde el juicio de Llovet (*ABC*), quien afirmó el carácter irreal y esperpéntico de la puesta en escena basado en la interpretación y la utilización de las luces, hasta la negativa opinión de Valencia (*Marca*), quien la definió como un caso de «hiperrealismo», es posible encontrar la más variada gama de opiniones. Curiosamente, uno de los más decisivos defensores de *Romance de lobos*, Monleón, alzó ahora la voz contra la propuesta de Tamayo, rechazando el ritmo lento, un exceso de exhibicionismo y recargamiento en las acciones, que, sin alcanzar el nivel expresionista que reclamaba el esperpento, mostraba inseguridad con respecto a la obra y miedo por una representación excesivamente depurada, volcada sobre líneas esenciales. En cuanto a la interpretación, Valencia criticó la «demasiá contraproducente» de Agustín González, en un exceso de divismo, aunque calificó de «casi perfecta», salvando alguna exageración realista final, la de Carlos Lemos. Salvat [29.2.1972], presentando a Valle-Inclán como la culminación del realismo ibérico comprendido entre la picaresca y Galdós, entre el Goya de los aguafuertes y Solana, echó de menos la creación de un mundo menos aséptico y más desgarrado. A pesar de lo cual, a juicio del crítico, el espectáculo funcionaba «perfectamente», valorando su «recortada sobriedad» como una estética eficaz para que este llegase de forma más directa al espectador medio. No obstante, los juicios negativos entre cierto sector de la crítica no se hicieron esperar. Fernández-Santos [nov.-dic. 1971], por ejemplo, habló de la reducción de la obra al «redil del sainete», del «triunfo de la domesticidad» y de «un Bakunin recitado con acento de Beata».

Las diferentes propuestas dramáticas de Alonso y Tamayo y su desigual análisis por parte de la crítica venían ya justificadas por los lenguajes escénicos utilizados por cada uno y la actitud formal con que ambos se enfrentaron a la expresión escénica del mundo de Valle-Inclán. Alonso, tanto en la escenificación

de las obras breves como en el montaje de *Romance de lobos*, huyó, aunque por caminos diferentes, de cualquier traza de imitación verista de la realidad, a través del expresionismo, de formas teatrales populares o del simbolismo y el cuidado estético. Tamayo abogaba por el realismo como el medio más adecuado de expresión escénica tanto de *Divinas palabras* como de *Luces de bohemia*, aunque en ambos casos recurriese a la utilización de elementos formales ajenos al realismo naturalista más ortodoxo que imprimiesen variedad e hiciesen el montaje más atractivo. En *Divinas palabras* se persiguió la espectacularidad de los movimientos de masas en escena y la interpretación arrebatada y sensual de Nati Mistral, mientras que en *Luces de bohemia*, se optó por la deformación en ciertas interpretaciones, el expresionismo en los telones de fondo y la creación de penumbras y contrastes por medio de la iluminación; pero, en esencia, la propuesta dramática fue absolutamente realista, como el mismo director declaraba:

Así vemos que en *Luces de bohemia* los personajes pintorescos, los estudiantes, los bohemios, el capitán Pitito, toda aquella tropa de gente que rodea las estrellas, incluida la redacción del periódico, son seres completamente de carne y hueso, que deben expresarse con absoluto realismo. Es más, con realismo que no necesita espectáculo; creo que Valle-Inclán no necesita un espectáculo, necesita solamente una atmósfera [Hormigón, 1991, 543].

La propia estética esperpéntica que la crítica apuntó con motivo a *Luces de bohemia* no respondía a una propuesta dramática desarrollada de forma consciente y analítica para la escenificación de Valle, sino a una concesión que hacía el propio director, dado el carácter extrovertido y exhibicionista de muchos de los personajes valleinclanescos: «A mí, buscar el esperpentismo en la representación fue algo que me surgió solo. Muy fácil porque los personajes ya son, de por sí un poco, un poco esperpénticos» [Hormigón, 1991, 548]. Difícilmente podría armonizarse el «absoluto realismo» que se proponía como estética más acertada para la escenificación de Valle con una verdadera propuesta dramática que partiese del esperpento y que debería de concretarse en un

realismo expresionista que fuese más allá de unas interpretaciones deformantes o un juego de claroscuro. Las pluralidad de opciones dramáticas adoptadas frente a la obra de Valle constituyen una buena muestra de la diversidad de discursos estéticos y propuestas dramáticas escondidos bajo el título de realismo.

9. José Luis Alonso y Manuel Mampaso: *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós (1972)

Dentro del realismo expresionista afín al simbolismo, se sitúa uno de los montajes que más eco social alcanzó en la temporada 1971-72, *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós, adaptada por Alfredo Mañas y bajo la dirección de Alonso. Recogiendo elementos dramáticos que ya habían sido desarrollados en sus puestas en escena de *Los bajos fondos*, de Máximo Gorki, *Romance de lobos*, de Valle-Inclán y *El círculo de tiza caucasiano*, de Bertolt Brecht, Alonso volvía a dar vida, con un minucioso cuidado estético, a un animado submundo de mendigos, pobres y pedigüños convertidos en un coro que, a diferencia de lo que ocurría en sus anteriores montajes, pasaba a ser un auténtico protagonista de la acción. Una vez más, José Luis Alonso, consciente de las limitaciones que le impondría el realismo naturalista, intentó la creación de un realismo simbólico⁹¹ que le brindase la posibilidad de trascender la realidad para presentar un mundo a mitad de camino entre la realidad y la irrealidad que potenciase la creación de un mundo cargado de emotivas sugerencias y sensaciones.

Mañas, fiel a un estilo definido ya en *La feria de Cuernicabra* e *Historia de los Tarantos*, realizó una versión muy personal, no exenta de fidelidad al espíritu

⁹¹ En una entrevista realizada por Miguel Veyrat en 1972 y publicada originariamente en *Los famosos en voz baja*, declaraba Alonso en relación a su montaje de *Misericordia*: «yo he pretendido hacer este montaje bajo el signo de un realismo simbólico que creo que va muy bien a la obra» [Alonso, 1991, 186]. A continuación negaba el carácter de escritor naturalista y fotográfico que se le ha querido atribuir a Galdós, y presentaba su realismo como «[e]sa realidad que resulta irreal por lo terrible». La expresión de esa realidad trascendente, llevada más allá, es lo que perseguía el director en su montaje.

galdosiano, y repleta de elementos populares como romances de ciego, cancioncillas o aleluyas que insuflaron vivacidad y sabor popular de otra época a toda la puesta en escena. Según declaraciones del propio adaptador en el programa de mano, se intentó intensificar en la versión los rasgos esperpénticos, brechtianos y crueles que canalizaban las principales corrientes teatrales del momento. Se recreó, por ejemplo, con especial atención la aparición del canónigo, inventado por Benina, que la crítica calificó como un rasgo del teatro del absurdo, tan en boga en los años sesenta, pero que, más que esa dudosa relación con este movimiento, contribuiría a intensificar la impresión de irrealidad.

Un elemento fundamental que remitía tanto a las acotaciones valleinclanescas, conservadas a menudo en los montajes de Alonso, como a la técnica narrativa del teatro épico, fue la figura del narrador, que enlazaba los múltiples personajes, así como la variedad de escenarios, situaciones y tiempos, a la vez que recitaba prosas descriptivas de Galdós. La voz del narrador ofrecía la posibilidad de crear un montaje de estructura fragmentaria, con continuas interrupciones a través de cancioncillas y romances de carácter popular interpretadas o acompañadas por el coro e ilustrados musicalmente por Manuel Díaz, sin que esto amenazase la unidad de la obra, garantizada por la figura del narrador y un mismo tono estético. Los coros, ya ensayados por Alonso en anteriores montajes, especialmente en *Los bajos fondos* y *Romance de lobos*, fueron un elemento fundamental. El escenario se impregnó de una atmósfera colectiva acorde con los tiempos sociales que se vivían en Occidente. La dirección tuvo especial cuidado en la recreación plástica de la formación de grupos y en la creación de un ambiente escénico a través de estos. La escenografía, diseñada por Manuel Mampaso a base de chapas rizadas que rodeaban la escena y una barrera de madera vieja, confirió al montaje un carácter abstracto y expresionista. La importancia fundamental de la calidad y estado de los materiales, esencial en la sugerencia del ambiente chabolista, constituyó la base escénica para la síntesis expresiva y la sobriedad formal que caracterizó el trabajo de Mampaso. El ritmo de la obra alternó momentos de sosiego y espiritualidad con otros marcados por la

gesticulación violenta y las actitudes arrebatadas, especialmente en las escenas colectivas.

El trabajo de Alonso y el equipo del María Guerrero obtuvo un espléndido éxito de público y crítica, sin que faltasen algunas firmas que, como en el caso de *Romance de lobos*, a pesar de admitir la perfección formal del montaje, no dejaran de censurarle un exceso de esteticismo vacío. Casi toda la crítica [Álvaro, 1973, 20-29] fue unánime en el elogio a la personal y creativa adaptación de Mañas y la alabanza a la actualidad y belleza del trabajo de Alonso. Marquerié (*Pueblo*) se refirió a una adaptación libre, que conservaba el espíritu de la obra, pero que escapaba al realismo verista, calificando la obra como una suerte de «*corte de los milagros*». Pérez de Olaguer [dic. 1972a] aludió a la labor de Alonso como «una de las mejores de este director, sobre todo por lo que respecta al trabajo de la d'Ocon y al del coro de mendigos» —pilar básico del montaje— del que destacó el juego de expresión corporal, la voz impostada y la fuerza plástica. Rechazó, no obstante, la falta de dureza en la expresión de la crítica social que planteaba el texto y cierto decorativismo y esteticismo gratuito. La mayoría de la crítica coincidió en la valoración de la interpretación y los resultados escénicos obtenidos por el coro mendicante, así como en resaltar las interpretaciones de María Fernanda D'Ocón y José Bódalo. Valencia (*Marca*) fue una de las voces contrarias a la adaptación y el montaje, que definió como «violento, radicalizado y esperpentizado», lejano a los valores galdosianos. A pesar de reconocer la «excelencia» de la dirección de Alonso, censuró el tono popular y la influencia brechtiana en ciertas escenas. Pablo Corbalán (*Informaciones*) apuntó la actualidad de la propuesta, aunque le criticase un exceso de populismo, especialmente en el coro de mendigos. García Pavón (*Nuevo Diario*) denunció las modificaciones con respecto al original, valorando, no obstante, la creatividad y belleza conseguidas. Monleón [1.4.1972], dentro de un tono aprobatorio y hasta entusiasta debido a los rasgos narrativos y corales, señaló una cierta dulcificación y blandura, hasta cierta comicidad, que impidió alcanzar unos resultados que fueran más allá en la expresión de la crueldad, presentando, no obstante, como atenuante del tono coloquial el peso de la censura que había interrumpido las representaciones del

anterior trabajo de Alonso, *El círculo de tiza caucasiano*. En esta misma línea, pero llevando la crítica mucho más lejos, Herrera [mayo 1972b] reivindicó una concepción esencial del esperpento y no un mero uso decorativista y accesorio, denunciando el «esteticismo vacío» del submundo reflejado en la obra, sin dejar de reconocer la belleza estética de los resultados obtenidos y la perfección formal alcanzada por Alonso:

El buen gusto en la composición de las figuras, en la perfecta utilización del espacio escénico, en los desdoblamientos gestuales, da al cabo del tiempo, su verdadera medida. El montaje es absolutamente manierista y esteticista sin que orgánicamente funcione en ningún momento. Asombra el grado de perfección a que se ha llegado en el María Guerrero en el empleo de luces, elección de colores, movimientos, silencios, etc. Asombra también el escaso avance, la evolución insignificante de un director que se repite a sí mismo una y otra vez [64].

10. Alberto González Vergel y Manuel Mampaso: *El buscón* (1972), de Francisco de Quevedo

Dentro del realismo expresionista de carácter esperpéntico al que se recurrió como estética definitoria de una importante corriente del arte y la sensibilidad española,⁹² Alberto González Vergel llevó a la escena otra obra narrativa que le ofrecía las posibilidades de un montaje que, siguiendo con la dramaturgia anticipada en diversas obras de Alonso y la práctica escénica en torno a la producción de Valle-Inclán, subrayase los rasgos esperpénticos por medio de la deformación, la crueldad, el claroscuro y la plástica de un submundo degradado y violento. En este caso, fue Ricardo López Aranda quien se encargó de adaptar *El buscón*, de Francisco de Quevedo, uno de los ilustres exponentes de esta

⁹² A raíz de este estreno, Pedro Laín Entralgo publicó en la revista *Gaceta Ilustrada* tres artículos en torno al auge del esperpento y su importancia en la tradición española. Los estudios aparecieron los días 11, 18 y 25 de junio.

corriente estética que, durante los años sesenta, se tuvo como antecedente del esperpento de Valle-Inclán, junto a *La Celestina*, algunas piezas de teatro breve del Siglo de Oro o las figuras negras de Goya.

González Vergel optó por realismo expresionista de tono agrio y desgarrado para concebir una «esperpentomaquia» que girase en torno al tema de la muerte, que ofrecía unidad a la obra, teniendo como fondo un mundo degradado repleto de elementos grotescos y escatológicos que intentaban llegar al espectador a través de su propia fisicidad desagradable y violenta. En función de este realismo desgarrado, López Aranda realizó una adaptación libre a la que subtitó «esperpentomaquia» consistente en una selección de elementos de *El buscón* que arropasen convenientemente la propuesta dramática escogida. El punto de partida fue el episodio final apuntado en la obra de Quevedo de la relación establecida entre Pablos y la Grajales, aunque se retomasen pasajes anteriores. La sucesión de escenas de protibulos, borracheras, escarnios, etc. —cada una con cierta autonomía dentro de la unidad estética global— venía precedida y cerrada con textos de la *Danza de la muerte*, dando lugar a un montaje que tenía mucho de espectáculo visceral y provocador. Algunas escenas referidas por personajes, así como la yuxtaposición de escenas, conferían al montaje un tono narrativo dominante en las corrientes más renovadoras de estos años. Como momentos de especial crueldad pueden destacarse la lucha entre Pablos y Alonso Ramplón por las botas de Clemente delante de su cadáver, el recuerdo de la quema de los familiares de doña Ana, los gritos de Aldonza mientras la están quemando, el juego de los mendigos con un tullido o el parto de la Grajales.

Acorde con esta estética, Mampaso concibió un decorado tétrico y macabro que representaba una imaginativa alcoba de Aldonza cuya decoración giraba en torno al tema central, la muerte, ilustrado a base de calaveras, brazos, piernas y tumbas. La composición musical estuvo al cuidado de Tomás Marco. La propuesta extremó la expresión escénica del mundo sombrío, cruel y esperpéntico que se venía anunciando desde las primeras escenificaciones de obras de Valle-Inclán, desde el montaje de *Divinas palabras* de Tamayo o el que realizó

Marsillach de *Águila de blasón*, pasando por la dirección de Alonso de *Romance de lobos*. Todos ellos apuntaban nuevos caminos en el intento por presentar un realismo que superase la mera imitación naturalista.

La obra fue estrenada en el Teatro Español el 2 de abril de 1972 con notable éxito, aunque no llegase a convertirse en centenario. La crítica [Álvaro, 1973, 34-30] se dividió radicalmente ante la versión libre que González Vergel había llevado a escena de manera tan peculiar. Las posturas iban desde los que rechazaron la propuesta aduciendo su distancia con respecto al texto de Quevedo a los que, aceptando la libertad de la versión, elogiaron la originalidad y coherencia del espectáculo. Valencia (*Marca*) acusó al adaptador y al director de haber olvidado la obra original, destruyendo todo el valor de esta. Herrera [mayo 1972a], manteniendo la misma actitud crítica que mostró frente a *Romance de lobos*, denunció el montaje por la gratuidad formal, el exhibicionismo y los efectos melodramáticos, alegando que en ningún caso se concebía el esperpento como principio organizador de fondo y forma, sino como mero pretexto formal y exterior para realizar un espectáculo escandalizador. A pesar de todo, admitió la teatralidad y el juego de tensiones de muchas acciones, por encima incluso de la monótona falta de contraste de algunas situaciones: «González Vergel ha emprendido una tarea indudablemente ambiciosa, pero que en su montaje ha volcado casi exclusivamente en una exterioridad pretendidamente contundente y que se logra solamente a niveles epidérmicos» [67]. Hubo, no obstante, opiniones más positivas como la de Carlos Luis Álvarez (*Arriba*), Juan Emilio Aragonés (*La Estafeta Literaria*) o Alfredo Marquerie (*Pueblo*), que coincidieron en valorar la expresión grotesca y esperpéntica de la obra como enunciación teatral del mundo de *El buscón*. En esta misma línea, Fernández-Santos [jul.-ag. 1972], aun aceptando las inevitables supresiones, valoró la coherencia estética de la propuesta dramática en su integridad, así como su concepción de un sistema de expresión autónomo, creador de un mundo violento y agresivo que reflexionaba sobre sus propios mecanismos degradantes:

El espectáculo es, ante todo, casi insoportablemente físico —cada relación de actores es planteada como una agresión— y se teje sobre un complejo bastidor de símbolos, fetiches, mitos, acciones y contracciones en el que no es fácil descubrir a Quevedo y a más que Quevedo, a su misma reflexión, vista desde hoy [...] La mayor autenticidad del espectáculo la encuentro precisamente en la circunstancia de que esa reflexión se efectúa no fuera de la materia reflejada, no sirviéndose de un burdo desdoblamiento distanciador, sino en el interior de ella misma, como espejo de la violencia incrustada dentro de la misma violencia reflejada.

11. Grupo Josep Robrenyo: *Guadaña al resucitado* (1969), de Ramón Gil Novales

Paralelamente a la evolución que estaba teniendo lugar en el ámbito madrileño hacia nuevas formulaciones del realismo, entendido este en su sentido más amplio, se dio igualmente en el ámbito catalán una renovación de los lenguajes escénicos de la tradición realista española, pero alejados ahora de naturalismos, costumbrismos o formas sainetescas basadas en la mimesis directa de la realidad. De esta suerte, el centro de investigaciones teatrales más relevante en la Cataluña de los años sesenta, la EADAG, cuyas principales producciones habían discurrido, bajo la impronta de su director Ricard Salvat, marcadas por un fuerte tono épico de carácter distanciado, sobrio y contenido, evolucionaba hacia nuevas presentaciones de un realismo profundamente enraizado en la tradición ibérica y que fuese capaz de erigirse en expresión de la identidad colectiva peninsular. Después de casi una década de experimentación con modelos de creación teatral y corrientes escénicas sostenidas con fuerza sobre nombres y obras extranjeros, se volvía la mirada, sin olvidar las conquistas formales logradas en otras líneas teatrales, hacia una dramaturgia expresionista cuyos mejores exponentes habían sido protagonizados por significativos artífices de una corriente artística de honda adscripción española, como Castelao, Alberti o Valle-Inclán. Aparte de los

montajes realizados sobre la obra de Salvador Espriu, de tono épico o popular,⁹³ en 1969 comenzó Salvat sus estudios escénicos sobre textos de Castelao en el Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra (CITAC) que ofrecieron como resultado el espectáculo *Castelao e a sua época*,⁹⁴ este mismo año tuvo lugar el montaje de *Guadña al resucitado*, de Ramón Gil Novales, por el Grup Josep Robrenyo de la EADAG, ya en 1972 dirigió con la Cia. de Teatro Nacional Àngel Guimerà *Ligazón* y *El embrujado*, de Valle-Inclán, y, un año más tarde, con el Gruppo di Ricerca Teatrale Teatro-Incontro, *Notte di guerra al Museo del Prado*, de Rafael Alberti.⁹⁵

El Grup Josep Robrenyo estaba formado en su mayoría por ex-alumnos de la EADAG aglutinados en torno a María Jesús Andany y Josep Ruiz Lifante. Esta formación surgió en paralelo con el grupo experimental de la Escola y la compañía profesional que dirigía Salvat, quien, debido a los crecientes problemas con la censura tras su expulsión de Portugal, decidió ampararse tras un equipo de creación colectivo. Con el objetivo de investigar sobre nuevas expresiones escénicas de corte realista y raigambre peninsular, se decidió recurrir a una obra de autor español contemporáneo lo suficientemente abierta formalmente como para poder aplicar sobre ella un estudio de dramaturgia y puesta en escena que ofreciese libertad a sus artífices. Con el proyecto colaboraron importantes nombres de la vanguardia catalana, como Jordi Pericot y Iago Pericot al frente de la escenografía y el figurinismo o Rafael Subirachs al cuidado de la música. Juan Carlos Uviedo, José Estévez y Josep Ruiz Lifante se encargaron de la iluminación; del estudio dramaturgico: María Jesús Andany, Ramón Cid, María Josep Gomara, Biel Moll,

⁹³ Obras de un hondo sabor humano y un profundo compromiso con la realidad catalana y, por ende, también española, como *La pell de brau*, *Gent de Sinera*, *Primera història de Esther* o el espectáculo *Ronda de mort a Sinera*, escritas por el poeta catalán, serán objeto de análisis en posteriores apartados de este estudio.

⁹⁴ Debido a la prohibición de este montaje el mismo día de su estreno —hecho que fue acompañado de la expulsión de su director del país—, tan solo pudo representarse de forma privada ante los alumnos de la universidad.

⁹⁵ Esta obra, prohibida en España, fue representada bajo la dirección de Salvat en el Centro Dramático Nacional María Guerrero ya 1978.

Josep Ruiz Lifante y Ricard Salvat, y, finalmente, del equipo de dirección: Ramón Cid, Homera Rivera, Maria Josep Gomara, Pere Zanuy y Manuel Núñez.

La obra elegida fue *Guadaña al resucitado*,⁹⁶ de Ramón Gil Novales, texto caracterizado por interesantes rasgos formales que la diferenciaban de la primera producción de su autor, *La hoya*,⁹⁷ adscrita a una estética más naturalista. El marcado tono de farsa esperpéntica, aprovechado por el equipo de dramaturgia para proponer una puesta en escena de un expresionismo violento y vital que la alejase de cualquier conato de imitación verista al estilo de los autores de los años cincuenta, fue el factor fundamental que decidió la elección de la obra en un momento en el que la EADAG tendía a la experimentación con lenguajes de vieja tradición realista en la cultura española. En palabras de Salvat:

Guadaña al resucitado, si bien puede afiliarse a la preocupación realista y comprometida, al afán denunciatorio de la mencionada generación, procura ir más allá de los presupuestos naturalistas, del contexto con frecuencia demasiado sainetero que a menudo ha caracterizado y limitado a la generación realista castellana del año 51. Hay un intento de superar y asumir las estrecheces naturalistas en *Guadaña al resucitado* que nosotros encontramos particularmente enriquecedor y que infiere a la obra un carácter significativo dentro del panorama de la generación realista del 51 [«*Guadaña...*», mar. 1970, 32].

De este modo, se tendió hacia un realismo esperpéntico como el lenguaje más eficaz para comunicar un mensaje que giraba en torno a un tema tan afín a la sociedad occidental de los años sesenta como la naturaleza del poder, el abuso de

⁹⁶ Publicada por *Primer Acto* 118 (mar. 1970) junto con diverso material en torno al análisis y la recepción del montaje. Resulta interesante destacar dentro de la búsqueda de un realismo ibérico el hecho de que este fuese uno de los pocos montaje de la EADAG realizado únicamente en castellano.

⁹⁷ Esta obra fue montada igualmente por la EADAG bajo la dirección de José María Rodríguez Méndez en febrero de 1966 en la Cúpula del Coliseum.

autoridad, la opresión y la rebelión social. Al mismo tiempo —como ocurría en las últimas propuestas renovadoras en los escenarios madrileños—, el realismo expresionista de tono esperpéntico fue considerado durante la segunda mitad de los años sesenta y los primeros setenta como la expresión teatral más eficaz para la comunicación de la idiosincrasia ibérica y de su situación social e histórica. Al igual que en el caso de Valle-Inclán, el texto de Novales estaba abierto a una amplia gama de posibilidades de expresión plástica que conferían a la escena un carácter imaginativo lejos de los estrechos cauces del realismo costumbrista. Tal y como declaró su director, el punto de partida de la propuesta dramaturgica consistía en «marginar al máximo toda filiación o regusto naturalista, sin por ello desechar el entronque con las esencias últimas de la gran tradición realista española, muy especialmente la esperpéntica» [*«Guadaña...»*, mar. 1970, 32]. Una estética violenta y grotesca, dentro de los márgenes del realismo, se reveló como un lenguaje adecuado para proponer un teatro español pero al nivel creativo y dramaturgico que exigían las nuevas corrientes, alejado de la falacia de la mimesis naturalista:

Mientras tanto, en el interregno, iniciamos nuestros diez años de existencia con el estreno de una obra plenamente arraigada en la realidad social de la otra España, la que casi nunca nos muestra nuestro teatro ni nuestro cine al uso, y que muy a menudo los esfuerzos del teatro independiente olvidan en su excesiva y prolongada mirada hacia Europa. Por eso el trabajo de dramaturgia se ha orientado a conseguir una visualización de la obra que estuviera de acuerdo con la estética de la violencia que ciertos grandes creadores del tercer mundo van preconizando y que de hecho todos estamos de acuerdo en que es un volver a nuestra gran tradición hispánica [33].

El barroquismo verbal que caracterizaba el texto dramático, repleto de giros achulados y aragonesismos, encontraba su correlativa expresión escénica en una interpretación caracterizada por la tosquedad, la brusquedad en los

movimientos, el mecanicismo. Todo ello contribuía a la deformación de unos personajes primarios que remitían a unos caracteres aldeanos, rurales, de profunda raigambre ibérica, como el de la prostituta o el pregonero, convertidos en autómatas que poblaban de manera nerviosa y confusa un diseño escenográfico definido por la espaciosidad y ocupado por los mínimos elementos indicativos. En los figurines se renunció al localismo o el costumbrismo que hubiese imprimido un atuendo propio de un pueblo aragonés donde podría tener lugar la acción. En su lugar, se optó por un vestuario actual, aunque con cierto tono primitivo, sugerente, pero neutro en su valor naturalista, que proyectase el mensaje de la obra y la salvase del peligro de la reducción que hubiesen supuesto unos figurines recreadores de una época o momento histórico concreto. Como en el caso de otras propuestas dramáticas de tono expresionista, los ruidos adquirieron un protagonismo hasta el punto de dirigir el movimiento escénico de los personajes alejados de la realidad bajo unos movimientos de fantoches.

Sin embargo, la tendencia experimental y el objetivo de investigación escénica que había canalizado el trabajo del Grup Josep Robrenyo llevó a una formulación del realismo esperpéntico compatible con el tono vanguardista que imprimieron los hermanos Pericot en la escenografía y Subirachs en la música. El comienzo del espectáculo con los actores entrando por el patio de butacas para instalarse en diferentes sitios de este mientras charlaban unos con otros al mismo tiempo que se iban maquillando y vistiéndolo para el espectáculo, y la autopresentación de estos declarando sus nombres reales, así como el anuncio del título y autor de la obra, mostraban desde el principio el tono experimental y el componente de distanciamiento en el que se enmarcaba montaje. Si ya el deseo por distanciar la obra del tono naturalista quedaba patente en los figurines, una concepción geométrica del espacio, creada por la presencia constante de un enorme cubo pintado con gruesas rayas azulgranas dentro del escenario circular de la Cúpula del Coliseum del FAD donde tuvo lugar la representación, introducía en el espectáculo un nivel de abstracción que enriquecía la farsa abriéndola a una amplia gama de posibles lecturas. El barroquismo verbal y el tono de farsa, así como la violenta interpretación, contrastaba con la fría y seria geometría

introducida por la inquietante presencia del gran cubo, símbolo del poder autoritario que amenazaba a los habitantes del pueblo. La representación del cacique, con traje y corbata, gafas y maletín, sentado de forma hierática sobre otro cubo menor colocado sobre el grande ofrecía un índice de la formulación vanguardista en la que se envolvió el expresionismo ibérico dominante en la propuesta. A la impresión causada en el espectador por las rígidas formas geométricas, imagen de las estructuras esclerotizadas e inmóviles del poder, se unía la utilización de un reducido número de elementos escénicos cuya eficacia partía de su propia materialidad. Enormes plásticos al pie del «trono» contra los que se debatían los personajes, envueltos en este asfixiante medio, o unas largas varas de madera enfatizaban la angustiosa violencia de la obra.

El estreno se produjo en la sede de la EADAG el 6 de noviembre de 1969, donde se realizaron cinco representaciones más, de ahí pasó al circuito comercial en el Teatro Capsa entre los días 16 de diciembre y 6 de enero, al que siguió la presentación por numerosas poblaciones alrededor de Barcelona. La crítica elogió de manera casi unánime tanto el texto dramático, su riqueza literaria y dominio léxico, como la creatividad de un espectáculo que, a través de un minucioso proceso de estudio y preparación, alcanzaba una eficaz comunicación con el público. Manegat [8.11.1969] abrió su reseña con un rotundo titular: «Pues, sí, hay dramaturgos en España». Al igual que la mayor parte de las reseñas, destacó la violencia y vitalidad del espectáculo, de raíz española, conjugadas con formas escénicas vanguardistas que enriquecían el sentido de la obra:

esta riqueza esperpéntica, vital y furiosa, se desarrolla dentro de una muy poco convencional puesta en escena. Al contrario. La obra, y quienes la han montado lo han visto así, requiere un cierto desbordamiento de sí misma, un escapar de una tentación naturalista que hubiese cerrado su propio horizonte.

Farreras [8.11.1969] —cuyo reportaje [26.12.1969] a raíz de la representación en el Capsa llevaba por título «Una tragicomèdia en la millor tradició del teatre

castellà»— destacó el «iberismo esperpéntico» digno de sus más ilustres antecedentes y calificó la obra de sobrecogedora, apuntando el intento de expresarla a través de una formulación innovadora: «la creatividad directora parece haber operado más bien “a la europea”, pero la raíz del problema y sobre todo su voz, el magnífico y acerado castellano de Gil Novales, han devuelto la historia a su esfera concreta de un hispanismo desgarrado de tragedia grotesca imposible de traicionar». A pesar de todo, junto a numerosos aciertos, el crítico censuró un excesivo tono de frío laboratorio contrario al texto: «la geometría hace malas migas con las exigencias de temperatura de un clima tragicómico». Basándose en su naturaleza de farsa expresionista, de un realismo cruel compatible con un gracioso tono popular, no fueron pocos los críticos, como Sans [15.11.1969] o Manegat, que relacionaron este espectáculo con la obra de Manuel Martínez Mediero, recientemente estrenada con éxito en el Festival de Sitges, *El último gallinero*. Pérez de Olaguer [29.11.1969] alabó igualmente el entronque de la obra con la mejor tradición de teatro esperpéntico, calificando como el mayor logro de la obra la comunicación que esta lograba con el público gracias al acertado tratamiento colectivo que se hacía de un tema tan universal como el abuso de autoridad:

A nadie se le escapa que esto, dicho así, responde más bien a una problemática universal. Pero es que Gil Novales la arropa en anécdota española, la baña de nuestras tierras y nuestras gentes, la acerca a nuestra sensibilidad, nos mete en ella, nos involucra en una problemática que de pronto advertimos nos es familiar. Creo que aquí radica el mayor y mejor logro del autor. Las pequeñas miserias humanas, del más visible provincialismo, las presenta el autor al socaire de un miedo colectivo.

Sans puso de relieve el detenido trabajo dramaturgico del equipo y el alarde de creación escénica que sostenía el espectáculo, potenciando las posibilidades expresivas de cada escena: «Todo ha sido llevado con gran preocupación rítmica, resultando un juego perfectamente medido de imágenes cargadas de sugerencias, apuradas al máximo, de gran eficacia receptiva». Sin dejar de señalar un tono

excesivamente elevado de las voces, el mismo rigor con el que se calificó la propuesta dramaturgia, así como la dirección y la escenografía, fue elogiado en la interpretación, que alcanzó, en opinión de la crítica, un notable nivel colectivo. Farreras [18.12.1969] la calificó de «excelente», destacando los nombres de Joan Vallés, en el doble papel de cacique, Concha Arteaga, Joan Matas, María Luisa Oliveros, María Jesús Andany, Ramón Cid, Josep Ruiz Lifante, Biel Moll y Santos Hernández». Benach [9.11.1969] se refirió a «un juego interpretativo vigoroso, lleno de ritmo, que mantiene en todo momento a flote los rasgos esperpénticos del drama».

12. Alberto González Vergel y Francisco Nieva: *La muerte de Danton* (1972), de Georg Büchner

Al margen de la dramaturgia realista de carácter expresionista, a finales de 1972, Alberto González Vergel, al frente del Español, acometió la tarea de levantar en escena *La muerte de Danton*, un complejo drama en el que coleteaban los últimos rasgos del romanticismo y en el que se anticipaba el teatro épico y expresionista. Este montaje se convertía en un testimonio más de la diversidad de posibles enfoques que convivían en el teatro contemporáneo occidental dentro de la corriente realista. La adaptación fue realizada por Emilio Romero y la escenografía y los figurines estuvieron al cuidado de Francisco Nieva. Romero, cuyo trabajo tuvo una polémica acogida por motivos ideológicos, redujo el extenso texto, limando excesos románticos, y clarificó la situación histórica, convirtiendo en diálogos algunos de los discursos.

La propuesta dramaturgica buscó el tono épico a través de la escenificación que los diputados hacían de las diversas escenas de terror sobre una tarima central desde la que se dirigían al público situado a ambos lados. Este elemento de distanciaci3n fue aprovechado tanto por el director como por el escen3grafo para la enfatizaci3n del car3cter teatral de la obra, si ya no a modo de retablo medieval como ocurría con *Romance de lobos*, sí como un abigarrado friso o mural que reproducía con minucioso detalle las poses, gestos y actitudes referidas a la

Revolución Francesa latentes en el colectivo imaginario y recreadas ahora por medio del arte escénico. El intento de *reteatralización* permitía evitar el peligro de caer en el melodrama histórico y a la vez le confería al montaje la grandeza épica de la historia contada desde la distancia. Un numerosísimo reparto dispuesto en sendas gradas, de dos niveles, contribuía a la riqueza de actitudes y matices del cuadro de época recreado estéticamente, con predominio de colores apagados sobre el rojo caoba de la madera. De nuevo, se recurría a un coro, mucho más numeroso en esta ocasión, para componer las diferentes escenas del «friso». La belleza barroca que caracterizó el escenario único y los figurines, ambos al cuidado de Nieva, fue ilustrada con los himnos y canciones populares preparados por Cristóbal Halfiter. El reparto estuvo encabezado por José María Prada, sustituido a mediados de enero por Javier Loyola, Germán Cobos, Berta Riaza, Francisco Massó, Lola Losada y Enrique Centeno. A través de esto, según apuntaba Monleón [23.12.1972], se consiguió «un aire de gran ópera, con sus “divos” y sus comparsas». Como correspondía a la estética propuesta, la interpretación rechazó la introspección psicológica de carácter individualista para subrayar los rasgos paradigmáticos de cada personaje-tipo central, consagrandolo el resto para la formación del coro.

La respuesta de crítica y público fue entusiasta. La obra, estrenada el 14 de diciembre de 1972, se hizo dos veces centenaria en el Teatro Español [Álvaro, 1973]. Salvando el rechazo que la crítica ideológicamente más progresista demostró en torno a la condición pública del teatro y a la figura del adaptador, toda la prensa madrileña [Álvaro, 1973, 212-223] refrendó el fino sentido teatral e histórico del difícil trabajo de Romero. Álvarez (*Arriba*) lo consideró un «montaje sugestivamente plástico» y elogió una interpretación que buscó el poder evocador, «como de viejo lienzo». Marquerie (*Pueblo*) destacó el minucioso y medido trabajo de dirección de González Vergel, así como los imaginativos detalles de «los insertos expresionistas y distanciadores, el juego de posturas, actitudes y movimientos, las inmovilizaciones de influencia oriental, las aportaciones simbólicas», y terminó calificándolo como uno de los trabajos más «perfecto y sobrecogedor». Lázaro Carreter (*Gaceta Ilustrada*) juzgó la puesta en escena

como «un espectáculo imprescindible», aunque censuró la aparatosidad del escenario único de la Asamblea, que restaba esplendor a las acciones desarrolladas en los espacios abiertos como la calle o la plaza. Como nota disonante, Monleón [23.12.1972] rechazó la retórica gesticulante, grandilocuente y vacía en la que se sustentaba la espectacularidad del montaje, refiriéndose al calculado orden con el que se sucedían risas, aplausos y vivas del coro como «una partitura de zarzuela».

III.2. EL REALISMO POÉTICO

Entre las diferentes formulaciones que recibió el realismo a principio de los años sesenta destacó el desarrollo de un lenguaje escénico que intentó la superación de la imitación ilusionista de la realidad a través del rechazo del detallismo naturalista o costumbrista, de las fuertes pasiones que llenaban la escena y de los violentos contrastes, en beneficio de la creación de un plano lírico, intimista y etéreo. Este tipo de dramaturgia realista constituyó un exponente más dentro de esa diversidad de formas artísticas en busca de una expresión que comunicase de forma más eficaz y analítica una esencia vital y una impresión de realidad. Históricamente, la aparición del realismo impresionista ha venido de la mano de la obra dramática de Anton Chéjov, proyectada a través de la técnica teatral expuesta por Stanislavski en el Teatro de Arte de Moscú. Salvat [1966a, 1981], dentro de una concepción del realismo como una corriente evolutiva que fue atravesando diferentes períodos, calificó a Chéjov como el primer autor moderno que propuso un nuevo acercamiento a la realidad en busca de una mayor objetividad: «Chéjov es el primero que ofrece la impresión de ese algo misterioso que es la vida y el paso del tiempo en la vida» [Salvat, 1981, 191]. El crítico e historiador catalán analizó su obra dramática como un estadio superador del naturalismo fotográfico a través de la desintegración de la superficie externa de la realidad, donde se quedaba el naturalismo de Zola, para penetrar en dimensiones más desconocidas y profundas de la realidad esencial. El impresionismo supuso una recuperación de algunos aspectos de la sensibilidad romántica, introduciendo un plano poético, sin renunciar a un estudio analítico y a una técnica consciente y

sistemática para su expresión escénica, cuyo mejor exponente es el trabajo teórico desarrollado por Stanislavski. La introducción del plano poético fue lo que salvó el realismo impresionista de la imitación verista de la realidad, pero también lo que le confirió una nueva proyección, más esencial, misteriosa e inaprehensible.

El teatro contemporáneo aprovechó esta corriente dramática para volver a proponer una estética alternativa al realismo fotográfico, que permitiese la expresión de otras facetas que posibilitasen escapar a la imitación verista y minuciosa de la realidad exterior. Esta dramaturgia realista de carácter impresionista, apoyada fundamentalmente en una interpretación concentrada, medida e interiorizada del actor, constituyó un verdadero reto para muchos de los directores que, sobre todo durante los años sesenta, cuando más se polemizó en torno al discurso de los diferentes realismos, se vieron tentados por esta estética. El realismo poético tenía como objetivo la creación de una impresión, o incluso emoción, más esencial y profunda, que superase la sensación externa y superficial, aunque verista en su detallismo, de la *tranche de vie* de los realismos naturalistas.

En comparación con el realismo estilizado, de una depurada economía escénica, montado sobre los mínimos elementos y que tendía hacia una claridad de trazos esenciales en la estructura teatral de la obra, como fueron los casos de los montajes de Strindberg dirigidos por Narros o de Quinto, la puesta en escena de *La cornada*, por Marsillach, o las direcciones de Bardem de *En la red* y, sobre todo, *La casa de Bernarda Alba*, el realismo poético compartía una tendencia similar de rechazo al detallismo y la creación de ambiente a través de los elementos escénicos imprescindibles, de modo que el actor, figura revalorizada en la renovación teatral de los sesenta, siguiese disponiendo de un amplio espacio escénico para su trabajo. Sin embargo, los estilos de interpretación y los lenguajes escénicos para la creación de ambientes entre una y otra propuesta dramática variaban considerablemente. En el realismo impresionista ya no se perseguía una interpretación de energía contenida que enfatizase el enfrentamiento entre los personajes, generalmente dos, así como ya no se buscaba la creación de unas líneas claras en el diseño escenográfico o el contraste de planos de diferente luminosidad,

colorido o temperamento. La interpretación impresionista, más encuadrada en la línea evolutiva seguida por el sistema Stanislavski en Europa, tenía como objetivos principales la consecución de una atmósfera delicada, dispersa, pero densa, a partir de ligeros matices, inaprehensibles sugerencias y pequeñas emociones desprendidos de cada movimiento, gesto, mirada o entonación del actor. Igualmente, la iluminación, la escenografía y los figurines contribuían a la creación de un ambiente matizado, tenue, sin fuertes contrastes, difuminado, pero capaz de invadir toda la escena. El ritmo pausado y detenido del realismo impresionista tenía como objetivo la desarticulación del tiempo en una yuxtaposición de instantes que fuesen configurando un ambiente lírico y difuminado, con un poso amargo de nostalgia y melancolía, mientras que el realismo austero o esencial apuntaba a un ritmo, si no más acelerado, sí más definido por medio de contrastes que se sucedían con claridad a través de una diáfana delimitación de las líneas y contornos, de modo que las hondas pasiones quedasen abiertamente expresadas en la escena para presentar su tragedia.

Si esta estética de rasgos esenciales compartía ciertos aspectos con el realismo poético de tipo impresionista, la comparación con el realismo de tono más expresionista, desarrollado a raíz de la escenificación de autores como Muñiz, Ionesco, Valle-Inclán, Galdós, Quevedo o Novales resulta menos necesaria, ya que sus divergencias son claras. La tendencia deformante, la creación de ambientes marginales, las escenografías y los figurines rebosantes de imaginación, el tenebrismo y la oscuridad, así como las interpretaciones de tipo grotesco se enmarcaban en una línea dramática que quedaba más alejada de la búsqueda de la poesía escénica a través de la matización, la sugerencia y la serenidad. La valorización del silencio escénico, de la difuminación de rasgos y del ritmo lento del realismo poético guardaba muy poca relación con la imagen detenida a modo de retablo, mural o friso, el silencio tenso que congelaba el gesto desquiciado o el ritmo fragmentado de un tipo de realismo que subrayaba sus contornos deleitándose en la plasticidad, generalmente de tono barroco, de la creación escénica.

Estas dramaturgias realistas no constituyeron corrientes aisladas, sino que convivieron en el teatro contemporáneo influyéndo unas en otras, dando lugar a propuestas escénicas que, en ocasiones, son difícilmente clasificables. Generalmente, ciertos autores, debido a las características de sus obras dramáticas, han exigido y promovido el tipo de una u otra dramaturgia. Si, por un lado, Strindberg y Sastre, a través de ciertos rasgos formales similares, fueron puntos de partida para trabajos dramáticos que tendieron hacia la depuración y la austeridad escénica como estética más eficaz para la expresión de una obra sostenida sobre unas líneas esenciales, o Ionesco, Muñiz, Valle-Inclán o Novales dieron pie a un realismo exagerado, de contornos gruesos, que se deleitaba en su propia recreación plástica, por otro lado, autores rusos de finales del siglo XIX, especialmente Chéjov, demandaban para sus obras la creación de atmósferas y la construcción de personajes que ofreciesen una impresión de verdad última o auténtica con respecto a la vida y su fluir a través de la cotidianeidad.

La búsqueda de un realismo poético de tipo impresionista no fue cuestión de una única puesta en escena, sino que estuvo jalonada por diversos intentos impulsados por unos y otros directores que fueron aprendiendo de sus errores para ir perfilando un lenguaje escénico basado sobre todo en el arte del actor dentro de una escenografía difuminada, sencilla, en la que la iluminación adquiría un protagonismo central para la creación de una atmósfera lírica, vaporosa, pero llena de contenido. El intento por alcanzar ese delicado punto medio situado entre el realismo y la poesía fue la tarea de algunos de los intentos renovadores del teatro de los años sesenta:

Encontrar el punto justo de elemento poético y de elemento fotográfico será el problema que planteará el teatro de Chéjov a sus directores de escena. No tiene nada de extraño que este problema se haya convertido en dilema. Si se hace excesivamente naturalista, Chéjov es traicionado; si se hace en exceso poético, Chéjov queda acaso más traicionado aún [Salvat, 1981, 198].

a) Anton Chéjov en la escena española

El centenario del nacimiento del autor ruso en 1960 fue el evento desencadenante de una oleada de puestas en escena de sus obras más conocidas. Esto, encuadrado en un momento histórico de renovación formal y búsqueda de nuevos lenguajes alternativos al realismo fotográfico, supuso el acicate definitivo para que los directores de escena más comprometidos con la renovación de la expresión teatral se aplicasen a la difícil tarea de expresar de forma estéticamente moderna y eficaz un mundo dramático que no podía ser reducido por los severos cánones del realismo imitativo de una realidad superficial o un realismo austero y trágico poblado de arrebatadoras pasiones. Como el mismo Chéjov declaró, se trataba de expresar una esencia última y escondida de la vida, y esto solo se podía llegar a desvelar presentando la vida en la cotidianidad de las pequeñas acciones. El secreto último de una sociedad de hombres se encontraba escondido en sus acciones más intrascendentes, únicamente en esos momentos de aparente trivialidad, con la conciencia sublime que impone la urgencia de los grandes actos rebajada, se podría llegar a entrever la verdad profunda que yace bajo una sociedad, esa verdad profunda es la que debía intentar captar el teatro:

En la vida real, la gente no se mata, ni se ahorca, ni hace declaraciones de amor a cada paso, ni dice a cada paso cosas inteligentes. Lo que más hace es comer, beber, galantear, decir tonterías; esto es lo que hay que mostrar en el escenario. Todo el sentido y todo el drama del hombre se encuentra en su interior y no en sus manifestaciones externas [Monleón, 3.11.1960].

Una serie de puestas en escena de obras de Chéjov, en su intento por presentar un realismo interiorizado que no se quedase en el costumbrismo, pusieron de manifiesto los límites de la expresión escénica en la España de los primeros años sesenta. El carácter marginal y renovador de muchas de ellas explicaba el hecho de que se tratasen, en su mayoría, de sesiones únicas, aunque protagonizadas por los más importantes teatros de cámara, la avanzadilla renovadora del teatro más joven. Dido Pequeño Teatro fue la formación teatral que

llevó a escena los primeros estrenos de Chéjov en los circuitos minoritarios de los últimos años cincuenta. Su directora, Josefina Sánchez Pedreño, encargó la dirección de *Tío Vania* a Alberto González Vergel, quien desde el comienzo estuvo convencido de la necesidad de llegar a crear un mundo de frustración, soledad y silencio dentro de una atmósfera que contuviese cierto misterio. El director murciano [jul.-ag. 1960] volcó la obra sobre el trabajo de interpretación, que buscó la naturalidad, intentando vencer todas las deformaciones que la escena comercial imponía sobre los actores: «En aquella ocasión deberían expresarse como en la vida: sinceramente, sencillamente» [15]. El problema radicaba, no obstante, en creer que para conseguir una interpretación naturalista era necesario olvidar toda técnica e intentar imitar las reacciones de la vida cotidiana. La interpretación realista, y más aún una interpretación impresionista que buscase una expresión desintegrada, detenida o pausada del fluir temporal, precisaba aún más de un enorme bagaje técnico que llegase a hacer posible la impresión de naturalidad. En arte, la naturalidad solo se alcanzaba a través de la artificiosidad. De esta suerte, el objetivo del González Vergel en la interpretación de actores estuvo basado en un presupuesto erróneo a partir del cual difícilmente se hubiese podido llegar a una interpretación naturalista, intimista o emocional: «creo que consiguieron expresarse en escena con la misma íntima tonalidad que hablaban, entre ellos, del tiempo en los descansos» [15]. Al mismo tiempo, los silencios, el quietismo escénico y la luz jugaron un importante papel en la expresión escénica.

A diferencia de la puesta en escena de *Tío Vania*, en *La gaviota*, González Vergel [jul.-ag. 1960], también al frente de Dido Pequeño Teatro, se apoyó más en la creación de una determinada atmósfera que en la consecución de un tipo de interpretación concreto, que siempre implicaba una mayor dificultad. Se concibió cada personaje como un matiz más de toda una paleta de delicadas impresiones, «fórmula impresionista con la que intenté valorar, poéticamente, una atmósfera de esperanzas y frustraciones» [16]. La banda sonora jugó un papel fundamental en la expresión del ambiente. Los tonos neutros dieron unidad plástica y armonía a todo el montaje. En comparación con la puesta en escena anterior de Chéjov, en esta

ocasión se buscó la expresión de una realidad profunda y esencial más alejada de la imitación fotográfica de la realidad.

Ya en 1960, también con el grupo Dido Pequeño Teatro, fue Miguel Narros quien presentó en sesión única en el Reina Victoria la traducción de Victoriano Imbert Lizarralde, adaptada por Josefina Sánchez Pedreño, de *Las tres hermanas*, con decorados de Juan Segura y música de Jesús Molinero. El decorado, interior de un salón burgués, no escatimó en lujos de detalles, al igual que en los figurines. Se intentó escenificar una versión bastante fiel al extenso original bajo un ritmo lento y pausado, con lo cual la representación se alargó hasta las tres de la madrugada. De acuerdo con la mayoría de la crítica, Narros alcanzó a dar «esa impresión de plomizo aburrimiento y desilusión, esa sensación angustiosa de vida fallida y de pleno paso del tiempo en un irremediable fracaso de vocaciones, nobles aspiraciones humanas» [Vázquez Zamora, mar. 1960]. Pero fue el espectador, quien, sumido en ese ambiente soporífero y estéril que el director alcanzó a crear, llegaba él mismo hasta el propio aburrimiento. Monleón [10.3.1960], en un significativo artículo titulado «Los riesgos del gran Chéjov...», aludía a la dificultad de la escenificación del autor ruso, a ese difícil compromiso entre la creación de un ambiente delicado, melancólico y difuso, y el vigor de la representación de un mundo real. El crítico coincidía con Vázquez Zamora en que Narros volcó la balanza hacia la creación de un ambiente de desidia, tranquilidad y aburrimiento, con ciertas rupturas ocasionales del ritmo. A pesar de que el público se impacientó con la excesiva duración de la obra, la crítica alabó el esfuerzo experimental que implicaba el montaje. El crítico de Primer Acto lo calificó como «uno de los montajes más inteligentes e interesantes», Vázquez Zamora se refirió a la «absoluta impresión de naturalidad» que transmitió la puesta en escena y Fernández-Santos [mar. 1960a], a pesar de criticar el exceso de parsimonia y lentitud, reconoció el acierto de la propuesta dramática del director.

Frederic Roda, al frente de la ya veterana ADB, puso en escena *L'Hort dels Cirerers* en la versión de Joan Oliver, que llegaba al Teatro Romea de Barcelona también en 1960. Al contrario de González Vergel, la ADB optó por un trabajo de

dirección esquemático, austero y carente de apoyaturas, pero que, según Martí Farreras [9.4.1960], no llegó a completarse con una propuesta interpretativa que ofreciese hondura e intensidad. El resultado, según el crítico, tuvo un fuerte carácter simbolista que recordaba al mundo simbolista de Maeterlinck, a pesar de que, en algunos momentos, se diluía en «innecesarios y pavorosos lirismos. Aunque el trabajo de los actores no alcanzase el nivel exigido, juzgó la propuesta dramática de Roda como un acierto.

b) José Luis Alonso ante el realismo poético

Pero fue la labor de José Luis Alonso al frente del María Guerrero la que supuso la consagración definitiva de este tipo de realismo escénico, de fondo poético y forma impresionista, y su presentación al gran público, fuera de los circuitos minoritarios. A comienzos de los años sesenta, se refería Alonso [oct. 1963] al Teatro de Arte de Moscú como una de las empresas teatrales que habían dejado profunda marca en su pasado teatral. Después de haber presenciado algunas de las más importantes puestas en escena que, con motivo del centenario de Chéjov, se presentaron en Europa —Sacha y Pitöeff, Barrault y Renaud, María Casares y Jean Vilar—, la impresión del director español siempre fue de frustración, de no haberse alcanzado en escena la expresión del secreto último de los difíciles textos del autor ruso, de habersele escamoteado la verdad profunda que encerraba su obra: «y recuerdo que siempre salí del teatro con una sensación de vacío y con la impresión de que el espíritu del autor se les había escapado de entre las manos. Todo estaba cuidadísimo: decorados, trajes, luces, y, sin embargo...» [5].

Cuando finalmente presenció el Teatro de Arte de Moscú en Londres, quedó impresionado por la capacidad de la compañía rusa de crear un ambiente, con un ritmo y una densidad propios, que envolvía al espectador. El Teatro de Arte conseguía superar los símbolos, estructuras y cánones que coartaban la capacidad del realismo costumbrista para reflejar una realidad más profunda. A través de lo inmediato, lo cotidiano, lo aparentemente intrascendente, el Teatro del Arte llegaba

a la expresión de un plano de trascendencia que contenía la esencia de la realidad vital de un grupo de personas. Alonso [oct. 1963] destacó la perfección de los caracteres, las voces impostadas, sin dar la sensación de engolamiento —que apuntaba hacia la necesaria artificiosidad para transmitir la sensación de naturalidad—, el modo de escuchar de los actores, así como la creación de determinados ambientes exteriores, como pueda ser un atardecer, la calma tras una tormenta, un amanecer... por medio de efectos especiales. Alonso concluía con la necesidad de una dramatugia realista —que puede ser definida como impresionista— que se basase en el matiz, la sugerencia, lo que simplemente quedaba apuntado, o se dejaba adivinar, sin llegar a decirlo y, mucho menos, a subrayarlo de forma exagerada por medio de gritos, carreras o gestos grandilocuentes. La puesta en escena de Chéjov debía contener siempre algo de misterioso, enigmático que el espectador percibiese o sintiese, pero sin acertar a definirlo, una escena de impresiones, sensaciones, silencios, miradas y gestos que apenas llegaban a esbozarse:

A Chéjov hay que interpretarle (salvo algunos momentos claramente dramáticos) con la sonrisa en los labios y lágrimas en los ojos, pero sin las convulsiones, ruidos y sacudidas del llanto. Es la sonrisa de Charlot cuando la mujer que ama le rechaza una flor o pasa a su lado sin mirarle. Si Charlot se pusiera a llorar con desconsuelo o adoptase un aire trascendente nos impresionaría mucho menos. La pena que adivinamos en él vale más que si le viéramos darse con la cabeza contra las paredes. «Eso» que se adivina es el subtexto. Y el teatro debe ser un arte de «adivinación» [8].

Sin embargo, no todo fue positivo en la representación del Teatro de Arte, Alonso quedó impresionado ante la capacidad de creación de un atmósfera difuminada, inaprehensible, pero llena de sugerencia, que la compañía rusa construyó a través de la interpretación, pero rechazó el excesivo realismo de los decorados, que, a diferencia de la interpretación, ahogaba cualquier posibilidad de poesía, ligereza o «adivinación». En este sentido, Alonso intentó crear un ambiente de realismo poético, de tono impresionista, pero no solo a través de la

interpretación, sino también a través de unos decorados, unas luces y unos figurines que se expresasen a través de unos elementos esenciales, dentro de una cierta desnudez escénica, que potenciasen su capacidad sugeridora, de carácter indicativo pero lejos de todo esquematismo:

En el platillo negativo de la balanza yo pondría el excesivo realismo en decorados y trajes. Ni en unos ni en otros encontré la menor escapada a lo poético. Me chocó el excesivo contraste entre la atmósfera etérea, casi impalpable, que lograban crear con la interpretación, y la pesadez de columnas, paredes y árboles que les rodeaban [8].

1. José Luis Alonso y Víctor Cortezo: *El jardín de los cerezos* (1960), de Anton Chéjov

El jardín de los cerezos fue la obra elegida por Alonso para inaugurar la temporada 1960-1961 y el inicio de su andadura al frente del María Guerrero. Con esta elección, se anticipaba lo que fueron características centrales de su gestión como director de un teatro público: normalización de la escena española con respecto al teatro occidental a través de la representación de los principales autores dramáticos por medio de trabajos teatrales cuyo minucioso estudio y cuidada realización no pasaron desapercibidos ante el público y la crítica.⁹⁸ Como en el caso de la puesta en escena de *Las tres hermanas*, dirigida por Miguel Narros, se utilizó la traducción directamente del ruso de Víctoriano Imbert Lizarralde, y la adaptación de Josefina Sánchez Pedreño realizó. Frente a otros montajes de carácter más rupturistas o formalmente innovadores como el de Barrault-Wakhévitch, Alonso declaraba su intención de realizar una puesta en escena «de lo más “tradicional” posible» [Monleón, 29.9.1960]. El punto de partida fue un estudio detenido de la obra, de sus indicaciones escénicas y del autor, así como de

⁹⁸ Véase en el capítulo dedicado a la puesta en escena y la figura del director teatral, la recepción crítica de la primera temporada de Alonso como director del María Guerrero y lo que esto supuso como fecha clave en la historia del teatro español.

una extensa documentación sobre la época, distribuida entre los actores, y de la puesta en escena realizada por Stanislavski en el Teatro de Arte de Moscú, especialmente, en lo que a interpretación se refería. Fiel a la obra dramática de Chéjov, pero a través de una dramaturgia alejada del realismo detallista que utilizó Stanislavski, Alonso persiguió la dramatización escénica del sentido trágico de la cotidianidad por medio de una interpretación matizada, la enfatización de los silencios, la potenciación de los efectos sonoros y una escenografía ligera, espaciosa y sugerente que dejase espacio a un fondo de poesía y amargura.

En los decorados, de Víctor Cortezo, predominaron los tonos grises, acordes con el fondo melancólico de la obra. Para la primera escena, el aposento de los niños, se acentuó la sensación de abandono y poética nostalgia a través de la sencillez y la economía: una muñeca olvidada sobre el armario, cajas dispersas y vacías. Se buscó la impresión de desnudez, pero llena de sentido humano, en contraste con la fría desnudez que caracterizó el montaje francés de Barrault. La presencia de los objetos y efectos sonoros cobró un singular protagonismo dentro de una línea dramática en la que los elementos escénicos, tanto sonoros como visuales, quedaban potenciados por medio de los frecuentes silencios. En los actos III y IV, unidos para conseguir una mayor fluidez en la acción, se insistió en la sensación de vacío, en la que destacaban los cerezos, que, junto con las maletas y muebles ya cubiertos por sábanas, enfatizaban la trágica sensación del tiempo pasado. En general, los decorados buscaron la creación de bellas estampas desvaídas por el transcurso de un tiempo que no perdonaba y rebosantes de nostálgica melancolía. Si bien, por un lado, Alonso presentó una puesta en escena realista, lejos de audacias vanguardistas que pudieran despistar a un público de teatro nacional no acostumbrado a alardes formales, prestó un especial cuidado en eliminar el excesivo detallismo propio del costumbrismo tópico en favor de la introducción de un plano poético e intimista que proyectase el significado de la obra hacia interpretaciones más universalistas.

Recurriendo al sistema de dirección de Stanislavski, son fácilmente deducibles algunas de las constantes escénicas que caracterizaron la dramaturgia

poético-impresionista de muchos de los montajes del director madrileño. Las continuas anotaciones del director ruso concretando el número de segundos que debía durar una pausa o acción recordaban el interés que demostró Alonso por un tipo de dirección que tendiese hacia una meticulosa descripción de los movimientos, pausas, gestos y sonidos, todo perfectamente medido. Los ruidos que a menudo venían del exterior, inundando el silencio de la escena, así como la matización de la iluminación, desempeñaron un papel fundamental en la creación de ambientes. El primer párrafo del cuaderno de dirección de Stanislavski para *La gaviota* constituye una perfecta ilustración de algunos de los elementos básicos en sus montajes, como la luz o los sonidos:

La acción comienza a oscuras una tarde de (agosto). Leve luz en la farola, cánticos lejanos de un borracho y, lejanos también, los aullidos de un perro, croar de ranas, el piar de los pájaros, el lento doblar de campanas para que el público capte la tristeza y monotonía en que viven los personajes. Relámpagos lejanos y lejano rumor de *tormenta*. Alzado el telón, una pausa de diez segundos y, tras ella, los martillazos de YAKOV clavando un clavo (en el escenario); trabaja después en otras cosas sin salir del tablado, mientras canturrea entre dientes [Chéjov, 1966, 26]

Elementos sonoros como un cántico lejano, los aullidos de un perro, el croar de ranas, el piar de un pájaro o el doblar de las campanas, así como la matización de la «leve luz» en la farola o el destello de un relámpago, fueron constituyentes escénicos fundamentales en los montajes de Alonso para la creación de un realismo sugerente, casi impresionista y cercano a la poesía. No obstante, hay que señalar que muchos de los rasgos detallistas en los trabajos de Stanislavski estaban dirigidos hacia una minuciosa construcción verista de un momento de la realidad hasta en sus mínimos detalles, desde el destello de una luz, un sonido que viene de lejos o los mil objetos que amueblaban una estancia. Alonso se inspiró en muchos de los elementos de la propuesta escénica de Stanislavski, pero dejó muchos otros, especialmente los concernientes a la minuciosa reconstrucción realista de los decorados o al carácter demasiado marcado de algunos trazos de la

interpretación. De esta suerte, se sirvió de aquellos elementos más ligeros, incorpóreos y sugerentes, como la luz o el sonido, que pudiesen reflejar de forma poética el interior de los personajes, mientras que intentó evolucionar escenográficamente e interpretativamente hacia unas formas más desnudas e indicativas, menos enfatizadas y más matizadas, lo cual constituyó la base de su peculiar dramaturgia realista.

El jardín de los cerezos se estrenó el 28 de octubre de 1960 y supuso una importante muestra de la capacidad, solidez y solvencia del joven director al frente del Teatro María Guerrero. Su trabajo obtuvo el respaldo del gran público, de lo cual dan fe los 73 días que se mantuvo en cartel [Cuesta, 1988]. En términos generales, la crítica madrileña [Álvaro, 1961, 209-214] reconoció el riesgo y la dificultad que entrañaba la espléndida labor de Alonso, y sus buenos resultados, sin embargo, no faltaron ciertos reparos a la expresión escénica de una dramaturgia arriesgada en la medida en que exigía un ritmo lento y una difícil interpretación intimista y llena de matices. Torrente Ballester (*Arriba*), por ejemplo, aludía a algunos aspectos coyunturales, como el mítico nombre del autor, para explicar el éxito de público, pero aseguró que muchos de los que aplaudieron se aburrían durante la representación. Por su parte, él aceptó el montaje, a pesar de su pausado ritmo, destacando el lado humano y poético que contenía. Marquerie (*ABC*) se refirió a la maestría del texto dramático y elogió la puesta en escena, pero no dejó de reducir su valor al de una «noble y rica exhumación». Farreras [2.11.1963], junto a algunas escenas espléndidas, calificó otras de efectistas o faltas de espontaneidad. Criticó igualmente a algunos de los actores por una interpretación que no logró el difícil tono que exigía la obra. Otros críticos, como Monleón [3.11.1960], expresaron su adhesión sin reparos, tanto por una estética superadora del melodrama y el costumbrismo y una interpretación minuciosa y estudiada, como por una lectura historicista que presentaba al individuo inmerso en unas circunstancias sociales e históricas, sin que por esto el montaje perdiese universalidad.⁹⁹

⁹⁹ El crítico comparaba el realismo de Alonso, de fondo más social e histórico, con las puestas en escena que realizó González Vergel de la obra de Chéjov, donde, al modo de Strindberg, los

2. José Luis Alonso y Emilio Burgos: *Un mes en el campo* (1964), de Ivan Turgueniev

En 1964, Alonso volvía a iniciar una temporada teatral con una puesta en escena de un autor ruso cercano al mundo dramático de Chéjov. En esta ocasión, desde el escenario del Teatro Valle-Inclán, se volvía a recurrir a un realismo poético para expresar la atmósfera crepuscular de frustración y soledad de *Un mes en el campo*, de Ivan Turgueniev. El director, que también realizó la adaptación,¹⁰⁰ tomó de nuevo como modelo de partida la puesta en escena que realizara el Teatro de Arte de Moscú, especialmente en lo referente al tipo de interpretación de carácter stanislavskiano. Como se hizo en aquella ocasión, se redujo el texto a las situaciones más ajustadas, eliminando algunos monólogos, explicaciones, entradas y salidas más o menos gratuitas, que, en la mayoría de los casos, quedaban suplidas por medio de los elementos sonoros o las acciones de los personajes. Además, el acto segundo fue trasladado del campo al salón para evitar un complicado cambio de decorados y fundir, de este modo, los dos actos por medio de un oscuro y unas campanadas. Se colocaron también unos ventanales desde los que se podía ver el jardín, y, a través de los cuales, el verano, la naturaleza, el canto de los pájaros y las voces de los niños llegaban hasta la escena —contraste esencial con el mundo de turbación de Natalia Petrovna, protagonista de la obra—. A través de las líneas esenciales expuestas por el mismo director [oct. 1964], podía observarse, por un lado, el cuidado por el encuadre histórico y la documentación en torno a la época y

personajes eran presentados como tipos de la naturaleza humana al margen de toda situación histórica, social o económica, por lo que se le negaba al hombre el dinamismo de la historia y, por tanto, la posibilidad de cambiar. En este sentido, Monleón [oct. 1964, 18] se refirió al «Chéjov revolucionario», presentado por Alonso, frente a la versión «fatalista» del director murciano. La difusión de la crítica social de influencia marxista estuvo especialmente difundida en los dos primeros tercios de los años sesenta, durante los cuales fueron numerosos los reparos a cualquier representación del hombre que no partiese de su contingencia histórica y social.

¹⁰⁰ Puede encontrarse la adaptación de José Luis Alonso en *Primer Acto* 57 (oct. 1964), pp. 22-44.

la sociedad del autor, por otro, el deseo de huir de un realismo exterior por medio de la interiorización de la acción y la vida de los personajes y la creación de una atmósfera construida sobre elementos sonoros y visuales que remitían al tiempo atmosférico: verano, calor, campo, tormenta, calma. En palabras de Alonso [oct. 1964, 21]:

Rusia. 1850. Historia de amor. Romanticismo. Turgueniev. Antecedente Chéjov. Chéjov. Vida interior. Acción interior. Planos superpuestos. Verbo. Calor. Mujer al borde del adulterio. Trajes vaporosos. Ambiente vaporoso. Colores claros, etéreos. Marido que ignora. Profesor de extracción popular. Señora rica. Diferencia de clase. Comedia de caracteres. Rusia. Campo. Tilos. Tormenta exterior. Tormenta en los personajes. Calma, serenidad. Verano que pasa. Diligencia que pasa.

Siguiendo la línea que caracterizó la obra teórica de Stanislavski, Alonso optó por uno de los rasgos que han definido su labor como director: la tendencia hacia la precisión, el cálculo exacto y la intensidad velada. De esta suerte, y tratándose de un texto ruso, se volvió a recurrir a un minucioso trabajo en las «reacciones, movimientos, procesos interiores, miradas, pausas, “tempo”» [21]. Como en el caso de *El jardín de los cerezos*, o, más adelante, *Los bajos fondos* y *Las tres hermanas*, Alonso puso una especial atención en la dramatización de los silencios, de modo que estos —en ocasiones cuidadosamente interrumpidos por sonidos que venían de fuera— pusiesen de manifiesto toda la vida interior que poblaba los «sub-textos» de estos autores:

Turgueniev descubre en el teatro, y especialmente en esta obra algo muy importante y que pasados los años (otra vez Chéjov) se llamaría «acción interior», «sub-texto». En el teatro de Turgueniev también descubrimos que el silencio es más importante a veces que la palabra. Que el diálogo puede no corresponder siempre a las reacciones internas del personaje. Un teatro en el que los sonidos que circundan la acción tienen un valor primordial. Unos acordes, unas campanadas, el trinar de un pájaro, la lluvia, son

elementos exteriores que van puntuando, rellenando los huecos de un diálogo a veces inconexos [22].

Debido al carácter del texto, de corte más romántico y pasional que los de Chéjov, Alonso puso un especial cuidado en controlar la «tormenta» interna que vivían los personajes, de modo que se encontrase un tono medio en la interpretación, expresivo, pero alejado del melodrama. Al igual que en *El jardín de los cerezos*, fue esencial la creación de una ambientación naturalista que prolongase el mundo imaginario a través de la luz y los ruidos que llegaban de fuera, presentándose, así —fiel a la dramaturgia realista— como un *tranche de vie* que se continuaba al otro lado de la escena, aunque evitando el realismo detallista de los decorados del primer Teatro de Arte de Moscú. A pesar de todo, y a diferencia de la desnudez que caracterizó *El jardín de los cerezos*, los decorados y figurines de Emilio Burgos se definieron por un realismo fotográfico, especialmente, en los actos I y II, que representaban un lujoso salón propio de la clase burguesa. Para el III acto, se intensificó la sensación de abandono a través de unos elementos claves, como alguna maceta rota, una rueda de carro, un banco de madera desvencijado, que llenaban la casa de ladrillo donde tiene lugar el final de la obra. La sensación crepuscular de vacío que invadía la escena vino subrayada por la luz de atardecer y el sonido de la lluvia.

La obra se estrenó el 9 de octubre de 1964, y se mantuvo en cartel durante 38 días [Cuesta, 1988]. La crítica madrileña [Álvaro, 1965, 259-263], menos entusiasta que en el caso de *El jardín de los cerezos*, reconoció, en la mayoría de los casos, la belleza, poesía y ritmo interior que Alonso consiguió imprimirle a la escena, pero crecieron las voces disidentes en torno a la actualidad del texto. Gómez Picazo (*Madrid*) se refirió a una «obra muerta», González Ruiz (*Ya*), la calificó como «[u]na interesante pieza de museo, pero nada más». Arcadio Baquero (*Alcázar*) fue más allá acusando la lentitud del ritmo y la pobreza de la acción. Marqueríe (*Pueblo*), aunque la calificó como una «vieja gloria», conmovedora y emotiva, afirmó que aún poseía interés y belleza. Torrente Ballester (*Arriba*), más positivo, destacó el mundo impresionista repleto de gestos,

fugaces, pero sugerentes, poblado «de suspiros rasantes, de diálogos entrecortados, confidencias, celos, juegos de parejas, lágrimas y breves sonrisas de esperanzas». Monleón [oct. 1964] mostrando de nuevo su entusiasmo ante la lectura historicista de Alonso, sin menoscabo de la universalidad que adquiriría el montaje gracias a la «profundidad y originalidad» de su tratamiento, situó su trabajo a mitad de camino entre el «realismo poético y el testimonial» y señaló la importancia de la luz y los decorados en la «espiritualización» de la realidad, así como una ligera estilización en los figurines, esencialmente consagrados a la caracterización sicológica y social de los personajes. En cuanto a la interpretación, casi toda la crítica coincidió en apuntar el trabajo denso, medido y rebotante de humanidad de Conchita Montes. Gómez Picazo se refirió a la interpretación de José María Mompín, como uno de sus mejores y más difíciles trabajos.

3. José Luis Alonso y Manuel Mampaso: *Los bajos fondos* (1968), de Máximo Gorki

Siguiendo con la política de normalización del teatro público español llevada a cabo por Alonso, con motivo del primer centenario del nacimiento de Máximo Gorki, puso en escena *Los bajos fondos*, primer estreno profesional de Gorki en España. Marcado una vez más por la fuerte impronta teatral stanislavskiana que los años sesenta heredaron,¹⁰¹ Alonso volvía con una propuesta dramaturgica afín a la que ya había desarrollado para Chéjov. En el programa de mano, el mismo director advertía de su intención de utilizar una estética realista, antes que entrar en un experimentalismo con una obra dramática que todavía se desconocía en sus formas escénicas más tradicionales.¹⁰² Ahora bien, dentro de una

¹⁰¹ Stanislavski estrenó esta obra en su Teatro del Arte en 1902.

¹⁰² Estas declaraciones, incluidas en el programa de mano y, en versión similar, en una entrevista en *Primer Acto* 93 (feb. 1968), pp. 29-31, tenían su justificación por la fecha tan avanzada, dentro de la década de los sesenta, en que tuvo lugar la puesta en escena. Esto mismo explica la amplia resonancia que alcanzaron estas declaraciones. Hacia 1968, la estética realista, especialmente la más ortodoxa, de carácter mimético y hasta costumbrista, había entrado en un

reivindicación de una estética realista tan rechazada por los jóvenes sectores renovadores del teatro, el director matizó su afirmación: «Pero un realismo no llevado a sus últimos extremos, porque aún siendo una obra enclavada en un momento crucial de la historia de Rusia; [...], el curso de la historia está plagado de sugerencias más amplias y universales». En declaraciones a la revista *Primer Acto*, volvía a subrayar su propuesta estética: «Creo que el tratamiento para una obra de Gorki, y sobre todo para una obra que se representará por primera vez, debe ser el naturalismo, aunque nos asuste un poco la palabra» [Alonso, feb. 1968, 30]; pero, a continuación, se insistía en la necesidad de emplear un naturalismo que adquiriese una proyección más universal, superando interpretaciones localistas y libre de los estrechos márgenes que imponía el naturalismo detallista:

Pero un naturalismo no llevado a sus últimos extremos, ni limitado a la reconstrucción de un simple cuadro de costumbres. Se podría correr el riesgo de sofocar y ahogar las ideas que hierven en el texto y que, de una manera desordenada, Gorki lanza sobre la vida, la muerte, el hombre...

He asentado la obra sobre una base naturalista que será solo el soporte que mantenga el pensamiento del autor. [...] En este naturalismo de la pulga y la mosca es el que no se debe, a mi juicio, caer.

La adaptación fue realizada por Ricardo Rodríguez Buded, cuya obra dramática quedaba ya afin a los ambientes deprimidos de *Los bajos fondos*.¹⁰³ Con respecto a los decorados y figurines, Alonso recurrió a Manuel Mampaso, para darle a la escena un trazo grueso de cariz expresionista compatible con la obra dramática de Gorki. Se partió del mismo planteamiento formal que para el resto de la puesta en escena: una base documental en fotografías de la época, que asegurasen el realismo de la escena, pero recreada a través del rasgo estilizado que imponía la subjetividad del artista, de modo que, incluso tomando el tópico ruso

total descrédito en beneficio de la experimentación escénica más acorde con las nuevas tendencias que llegaban del resto de Europa.

¹⁰³ La adaptación de Rodríguez Buded empleada en la puesta en escena de Alonso fue publicada por *Primer Acto* 93 (feb. 1968), pp. 32-68.

como base inicial, se salvase el peligro de caer en él por medio de la recreación formal. La escenografía se apoyó en una iluminación común para la escenografía interior y exterior y que bañaba con la tenue luz de un sol frío de invierno un patio desolado de latas y paredes grises. La luz fue decreciendo conforme moría el día, marcando fuertes contrastes entre zonas de luz y sombra, hasta envolver toda la escena en la penumbra del anochecer, donde tenía lugar la muerte de Kostilev. Como en los montajes de Chéjov o Turgueniev, Alonso intentó la dramatización de los silencios y prestó una especial relevancia a los sonidos que llegaban de fuera de la escena, como el canto de los pájaros, el ladrido de los perros o el galope de los caballos, así como sonidos que acentuaban la inutilidad de los diálogos en los momentos de máxima tensión de la obra.

En lo referente a la interpretación, Alonso [feb. 1968] aludió a una carta que calificaba de «muy ilustrativa», de Dánchenko aconsejando a Stanislavski, intérprete de Satin, más viveza y fuerza, y menos preocupación por subrayar cada gesto en un intento por dar trascendencia a algunas intervenciones o monólogos que no se prestaban a ello, obteniendo así unos resultados algo pesados y aburridos. En oposición a un trabajo actoral de enfatizaciones, Alonso optó por una línea más impresionista, matizado y ligera, en la que todo quedase apuntado por un gesto mínimo, una mirada fugaz o un movimiento que no llegaba a realizarse. La obra se ensayó durante tres meses, tiempo superior a lo que venía siendo la media en España, pero —siguiendo con las declaraciones de Alonso— insuficiente para lograr un ritmo que unificase y entrelazase tantos diálogos, monólogos y palabras que, por encima de una débil trama casi inexistente, se presentan como un fresco que exigía una gran pericia escénica para cobrar vida en un teatro. Dimitri Konstantinow se encargó de dirigir los pasos de baile.

El estreno, el 10 de febrero de 1968 en el Teatro María Guerrero, volvía a reanudar el debate en torno a la vigencia del realismo crítico o revolucionario o la conveniencia de sustituirlo por formas más modernas experimentadas en los recientes laboratorios o talleres de creación teatral surgidos por toda Europa. La obra fue un éxito el día de su estreno y permaneció durante 61 días en cartel

[Cuesta, 1988]. Toda la crítica aprobó el tono social de la obra y su rechazo hacia una sociedad en estado de crisis, aunque desde los sectores más progresistas se le censuró una excesiva mística cristiana, según apuntaba García Pavón [9.3.1968]. Quinto [feb. 1968] apeló a la vigencia de la obra para reivindicar la actualidad del realismo crítico y socialista frente a las tendencias ahistóricas de los últimos movimientos vanguardistas. No obstante, defendió una concepción amplia del realismo, en la medida en que fuese eficaz para el estudio y análisis de la sociedad:

Se está hablando de «realismo» como de una manera abierta, varia y multiforme, de entender el hecho artístico. Se recusan, desde luego, tanto los «mitos de superficie» —naturalismo—, como los «mitos de profundidad» —vanguardia—. El «realismo» se entiende aquí como un movimiento dialéctico a través del cual el artista reproduce, no copia, la realidad total concebida como síntesis viva del fenómeno y la esencia [16].

Como la mayor parte de la crítica, Quinto elogió el minucioso estudio de cada uno de los personajes, calificó la dirección de «magistral» y los decorados y figurines «de una verdad y belleza asombrosas». La alabanza a la belleza y poder ambientador de los decorados fue otro lugar común. García Pavón, descartando ciertas minorías que acusaron la obra de lenta o carente de trama, resumió el parecer general del gran público definiendo la obra como «maravillosa». Como en el caso de Quinto, García Pavón destacó la pericia de Alonso para construir un fresco a base de pinceladas, sugerencias, diálogos esparcidos sin una trama que los hilvanase, y lograr crear una densa atmósfera:

República de dolores y desesperanzas, no supeditadas a una fábula central y divesca. Cada uno de ellos a lo largo de la función de manera suave y nada enfática, va dibujando “su caso”. [...] Al salir del teatro se tiene la impresión, a mi entender estupenda, de que no se ha estado en el teatro, sino en un antro fétido lleno de caras y de almas; en una encrucijada de vidas, en un drama compuesto de dramas.

Dentro de la prensa madrileña [Álvaro, 1969, 185-191], López Sancho (*ABC*) se refirió al ritmo lento del drama, pero destacando el ejercicio de creación que suponía este trabajo: «Hay una gran creación, una perfecta recreación en este montaje, documentado, riguroso, estudiado», «perfecta recreación» que se encontraba con la dificultad añadida de no poseer una trama sobre la que sostenerse. La consecución de un ritmo moroso inmerso en una atmósfera densa que cobraba validez en sí misma, sin presentarse como un marco de fondo o elemento decorativo secundario para la peripecia de la obra fue un logro de Alonso señalado por gran parte de la crítica. La falta de solemnidad o grandeza espectacular de la puesta en escena fue recibida como una nueva valoración del texto dentro del escenario. Así resumía López Sancho los resultados obtenidos por el difícil reto asumido por Alonso y su equipo a partir de una obra dramática carente de una acción sostenida:

Drama de ritmo lento, donde la peripecia importa menos que la angustia, y la esperanza menos que la tiniebla. Drama de idas y venidas inútiles y silenciosas en las que hallamos más la vida que en el vano agitar de los personajes. Drama donde la realidad surge de las palabras de los seres que se comunican y, por lo tanto, exactísimo teatro verbal, teatro literario, que exige una medida justa en la dicción, en el tono, un empaste casi musical en las voces [Álvaro, 1969, 189-190].

López Sancho alabó igualmente el excelente tono general de una interpretación en la que los silencios y los gestos estaban cargados de fuerza, destacando los trabajos de Manuel Dicenta, Antonio Ferrandis, Félix Dafauce, Julieta Serrano y María Fernanda D'Ocón. El crítico del *ABC* terminó refiriéndose al montaje como la «gran creación» de Alonso. Monleón [mar. 1968] apuntó la distancia que todavía se había entre una interpretación absolutamente interiorizada en la que cada matiz, movimiento y gesto quedase lleno de tensión hasta centralizar toda la atención del público y los resultados obtenidos en el *María Guerrero*. A pesar de esto, destacó también el «disciplinado» trabajo de los actores dirigidos cuidadosamente por Alonso. El director del primer Teatro Nacional español, una vez más, señalaba el

techo al que podía llegar la escena española pública y los límites de una tradición de intérpretes excesivamente mecanizada, llena de lugares comunes, y, en muchos aspectos, falta de espíritu creador:

Nuestros actores resulta que están bien, y, en algún caso, incluso muy bien, pero «desde fuera», desde la caracterización exterior que tipifica nuestros habituales modos de interpretar, entre otras cosas, porque el signo literario de nuestro teatro [...] no exige en absoluto actores stanislawskianos. Para nosotros, en última instancia, un buen actor es aquel que sabe mecanizar y ordenar con talento los medios de expresión que le exige un texto. La idea de interpretación como creación interior no existe ni tiene ocasión de desarrollarse [48].

4. José Luis Alonso y Emilio Burgos: *Las tres hermanas*, de Anton Chéjov (1973)

Con el estreno de *Las tres hermanas*, José Luis Alonso reafirmaba la afinidad dramática que enlazaba su estética escénica con la obra dramática del autor ruso. Tal y como la crítica resaltó, la propuesta realista impresionista de carácter poético de la que Alonso se había servido para la concreción teatral de las obras de Chéjov, Turgueniev o incluso Gorki, se presentaba como uno de los lenguajes escénicos en los que el director del María Guerrero logró excelentes realizaciones y por los que siempre sintió una especial afinidad. Font [jul. 1973, 67], elogiando el estilo interpretativo que supo imprimir a estas obras, llegó a afirmar que este tipo de teatro «es —¿para qué nos vamos a engañar?— el único teatro que en España se sabe hacer bien», en detrimento de las modernas propuestas dramáticas que practicaba el teatro más joven. Monleón [5.5.1973b, 67], igualmente, destacó la «línea Chéjoviana» como la marca estética de los mejores espectáculos del María Guerrero:

Existe en José Luis Alonso una sensibilidad innegable para vivificar el sentimiento de frustración, las relaciones subterráneas, la agonía enmascarada por las apariencias cotidianas. Una sensibilidad que, por otra

parte, resulta imprescindible para montar a Chéjov y evitar los bandazos entre la vacuidad y el melodrama.

En el caso de *Las tres hermanas*, Alonso decidió apostar por una mayor audacia formal que le permitiese superar de manera más decidida que en anteriores ocasiones el realismo imitativo. El grado de estilización introducido por un decorado principal en blanco, por la reiterada utilización del piano de Chopin como banda sonora, por las romanzas sin palabras de Chaikovski, el piar de los pájaros, las trompetas, los ecos, así como por un escenario circular, metáfora escénica del tedioso paso del tiempo desintegrado en instantes, contribuyó de forma decisiva a la creación de una atmósfera poética, suspendida de la realidad de la que se partía. Ya en el programa de mano, Alonso advertía del intento de elevar esta obra por encima del realismo naturalista:

Desde el decorado de Emilio Burgos a la concepción en conjunto del espectáculo, no podrá decirse que el montaje es totalmente realista, aunque el realismo sea su principal soporte. Yo veo la obra elevada del suelo. Situada en una zona indefinida entre la tierra y el aire. Suspendida. Los personajes andan como fantasmas por un presente que aborrecen, razón por la que siempre hablan del pasado o del futuro. Obra «musical». Las palabras, los silencios y las pausas, como las notas y los calderones de una sinfonía, se entremezclan con los sonidos imaginados o reales, con las notas susurradas de una guitarra, con el viento, con las canciones, con el eco...

El montaje se construyó a partir de un doble espacio escénico, diseñado por Emilio Burgos sobre una plataforma circular que lo sustentaba y que presentaba, por un lado, la casa de finales de siglo flanqueada por ocho abedules, y, por otro, el interior de esta. La plataforma evitó cortes espaciales en la obra y contribuyó a una expresión escénica continuada y sin rupturas, imagen del mundo de las tres hermanas en constante degeneración. De esta suerte, el aspecto risueño del decorado inicial iba adquiriendo tonos grises y crepusculares, expresión de la evolución interior de los personajes.

El estreno tuvo lugar el 22 de abril de 1973 y la mayor parte de la crítica madrileña [Álvarez, 1974, 108-112] expresó su admiración por el ambiente poético y mágico, formalizado a través de tonos suaves, rasgos ligeros y una detenida interpretación llena de sentimiento, que supo construir José Luis Alonso, en palabras de Álvarez (*Arriba*): «Con los árboles, con el pío de las aves, con los ecos de las trompetas lejanas, José Luis Alonso crea un ambiente impalpable, borroso, casi mágico, da el perfil, el sentido de la tragedia, su tensión». José María Claver [24.4.1973] mostró igualmente su entusiasmo por el ambiente suspendido entre la realidad de partida y la atmósfera irreal y lírica que se llegó a crear, de la que se intentó excluir rasgos localistas que apuntasen hacia un realismo costumbrista que todavía se hacía muy presente en *El jardín de los cerezos*, en *Un mes en el campo* o en los coros de *Los bajos fondos*. De ahí, la evolución hacia un tono más estilizado, poético y menos aferrado a la realidad inmediata:

Y sobre todo, acierto pleno, diana absoluta, fusión admirablemente conseguida de realidad e irrealidad, de idealidad y realismo, sin fisuras perceptibles, en la mágica atmósfera de ese agonioso mundo de provincias que Chéjov nos muestra. Ni un solo atentado a la armonía visual ni a la auditiva. Nada de folclore crudo [...] en esta. Ni siquiera en la irrupción del doliente cuarteto de mendigos. Solo aleteo y vaporosidad; augurios sonoros; fluir de pájaros tristes, lejanos disparos, ecos.

Corbalán [27.4.1973] destacó igualmente la difícil labor de dirección a la que se había enfrentado Alonso con el objetivo de recrear un ambiente armónico a través de elementos escénicos como los colores, la interpretación, la luz o los sonidos, pero sin las sujeciones y los apoyos de un realismo naturalista o costumbrista anclados en un referente fijo exterior a la obra:

En la dirección estaba el escollo del montaje. Y José Luis Alonso supo ofrecernos la armonía progresivamente crepuscular que el texto chejoviano exigía al situarlo, libre de toda acentuación, en una fluencia natural y al

mismo tiempo idealizada, entre un realismo indispensable y sucinto y una atmósfera de ingravidez y transparencia lírica. Solo leve subrayados de luz, sonidos o silencios por aportar la elocuencia de la sencillez y señalar lo que de ninguna manera podía ser espectacular.

También se mostró unánime la crítica con respecto a la adaptación de Pedro y Milagros Laín, respetuosa con el original y correcta en un momento en el que predominaban adaptaciones libres donde se moldeaba el texto conforme a las necesidades dramáticas o escénicas del director. La valoración positiva de todo el conjunto de actores fue general, destacando los trabajos de las protagonistas: Carmen Bernarndos, Berta Riaza y Tina Sáinz, que hicieron gala de un estilo interiorizado, de contenida emoción, de medida e intensa expresividad, y, en una palabra, de autenticidad. José Bódalo y Gabriel Llopart, a su vez, acertaron a dar un tono de digno dramatismo a la expresión de amargura y frustración de los personajes que encarnaban.

Entre las críticas negativas, destacó la de Bilbatúa [jun.-jul. 1973] que rechazó radicalmente la lectura «vidente» que realizó Alonso de las escenas donde se aludía al futuro en el que debían producirse las transformaciones en la sociedad. En estos momentos, la referencia al futuro se subrayaba por medio de simbólicos cambios de luz y de un fondo sonoro basado en canciones revolucionarias. El crítico calificó esta lectura y su tratamiento escénico como un rasgo «ingenuo y primario» que transformaba la frustración e impotencia del mundo de Chéjov en «visionaria esperanza», eliminando la coherencia artística del drama de Chéjov y obstruyendo la expresión del subtexto. Sin embargo, en contradicción con esto, Monleón [5.5.1973b] apuntó un excesivo *pathos* que evidenciaba con excesiva claridad un subtexto que debería quedar más en penumbra, más escondido bajo la dura corteza de lo cotidiano. Finalmente, Gómez Ortiz (*Nuevo Diario*) y Díaz Crespo (*Alcázar*) presentaron la puesta en escena como una traición al texto de Chéjov, que exige —según declaraciones del propio autor— una alegría espiritual como fondo de los personajes, en vez del clima decadente, poético y melancólico

del que Alonso se servía para presentar toda la dignidad dramática de la amargura del mundo chejoviano.

Conclusión: la negación del movimiento dramático en el teatro contemporáneo

De acuerdo con la crítica, el público no acogió el montaje de *Las tres hermanas* con el entusiasmo que merecía la propuesta y realización escénica del María Guerrero. La falta de intriga, el carácter intrascendente de los diálogos, el lento, pero fundamental fluir del tiempo, la atmósfera poética, llena de sugerencias impresionistas, parece que pudieron influir en la fría acogida del público. A pesar de todo, la ausencia de una trama vigorosa que caracteriza el drama realista ruso —uno de los elementos que pudo determinar la negativa recepción de la obra por parte del público— constituyó un eficaz acicate y un reto a la capacidad del director de escena para la creación de un ambiente a partir de las historias de unos y otros personajes, casi una veintena, sin el soporte del interés dramático.

Alonso utilizó esta corriente dramática realista, anticipada con Turgueniev, y cuyo máximo exponente es Chéjov, de quien Gorki fue un gran admirador, para realizar un verdadero ejercicio de creación escénica a partir de una técnica teatral comparable al impresionismo en pintura, en la medida en que el espectador extraía el tono de la obra de la suma de las pinceladas que aquí y allá iban surgiendo sobre la escena, hasta llegar a levantar un mundo lejano, universal y de una humanidad que el público llegaba a sentir. Desde que Alonso presenció el Teatro de Arte de Moscú, no olvidó la impresión que le había logrado transmitir de algo vivo, sencillo, lleno de autenticidad: «Me llevé una impresión tan formidable que me prometí entonces no montar nunca una obra de Chéjov que les vi. Ahora, sin embargo, he olvidado la mecánica, los detalles, y me queda la impresión de sencillez, de suavidad, de pureza...» [Monleón, 29.9.1960]. La creación en escena de esa sensación de vida difuminada, pero real, fue uno de los objetivos que guiaron el trabajo de Alonso. Siguiendo con sus impresiones del Teatro de Arte, insistía: «No, no era una sencillez de pausas o de énfasis... Era una sencillez

dramática que estaba muy en el fondo». Esa difícil magia escénica que Alonso reconocía en la representación del Teatro del Arte estaba relacionada con la ausencia de acción y la necesidad de apoyar la obra exclusivamente sobre un cuidado trabajo interpretativo y la creación de un ambiente sostenido exclusivamente en los decorados, las matizaciones de luz, los sonidos y la música. Cada uno de estos elementos exigían un estudiado tratamiento escénico, dada la importancia que recaía sobre ellos ante la ausencia de una trama que pudiese distraer la atención del público. En consecuencia, cada signo teatral debía desarrollar una máxima capacidad de sugerencia.

Szondi [1963, 32-40] presentó la obra de Chéjov como uno de los primeros exponentes fundamentales de la crisis en la que entraba a finales del siglo XIX la forma dramática. El rechazo por parte de los personajes a la acción, a la misma comunicación entre ellos, iba dinamitando las bases formales del género dramático: «Negación de la acción y de los diálogos —las dos categorías más importantes del drama—, negación, pues, de la propia forma dramática que parece tener que corresponder al doble rechazo que caracteriza a los personajes de Chéjov».¹⁰⁴ La obra de este autor anunciaba ya el drama del «yo» que cultivaron los expresionistas alemanes; sin embargo, los seres que habitaban el mundo del autor de *Las tres hermanas* permanecían todavía a mitad de camino entre el mundo y el «yo», aferrándose al ahora y a su soledad de individuos vagabundos en un mundo inmaterial hecho de pasado, sueños y utopías.

La progresiva disolución de los diálogos en monólogos y la ausencia de acción convertían el ambiente, los silencios, la atmósfera en los auténticos protagonistas de estas obras. El rechazo a vivir el presente imponía una distancia determinante con respecto a la estética del realismo naturalista y esa distancia es la que el director de escena debía trasladar al teatro, con la dificultad que esto entrañaba, ya que no se trataba de mantener el interés del espectador por medio de

¹⁰⁴ «Absage an die Handlung und den Dialog —die zwei wichtigsten Formkategorien des Dramas—, Absage also an die dramatische Form selbst scheint dem doppelten Verzicht, der die Menschen Tschechows kennzeichnet, entsprechen zu müssen» [35].

una trama o de presentarle un héroe con el que se identificase, sino de hacerle sentir profunda e íntimamente un microcosmos de personajes solitarios que monologaban sobre su pasado y sus sueños en una sociedad anquilosada. De esta suerte, la realidad, lejos de canalizarse a través de un único punto de vista o una única trama que hilvanase a todos los personajes, quedaba expuesta por medio de elementos que debían surgir en escena y que solo podían llegar a adquirir una unidad difusa, de tono, color o sensación, pero no de una acción, negada por el propio desarrollo de la obra. De ahí, la importancia en la consecución de una atmósfera escénica adecuada que diese unidad a todo el montaje. Esta corriente dramática constituyó el punto de partida potenciador para abordar otra formulación del realismo escénico que, como reflejo de la propia estructura del texto carente de acción, se basaba esencialmente en la presentación inmóvil de unos personajes, un mundo, un ambiente. Para hacer viable su expresión escénica fue necesario alcanzar una formulación lenta, detenida y minuciosa de una realidad desintegrada en instantes y silencios.

Entre aquello que decían los personajes y lo que hacían en escena empezaba a abrirse una distancia, las presencias de los personajes, sus gestos, sus miradas y silencios se convertían en cifra esencial de la obra que denunciaba el vacío atroz que, en vano, trataban de ocultar los diálogos y las palabras. Los intentos de diálogo por parte comenzaban a alejarse de sus verdaderos miedos, de sus deseos frustrados, para devenir en vanales pasatiempos. Entre el gesto y la palabra, el movimiento y los diálogos, las miradas y lo que decían los personajes se abría un espacio difícilmente aprehensible, pero esencial en la obra. El contraste fundamental entre lo que se expresa verbalmente y lo que se hace en escena, lo que se cuenta y lo que se muestra se ha convertido en uno de los ejes del teatro contemporáneo. Si Chéjov señaló en la historia de la literatura dramática la defunción del naturalismo decimonónico y apuntó los inicios en la superación de este movimiento, la puesta en escena de su obra originó, paralelamente, el comienzo de la modernidad teatral. Brecht basó su sistema de comunicación teatral en la relación dialéctica entre los diferentes códigos escénicos y la distancia existente entre ellos. Años más tarde, el director francés Vitez [1991] señalará esta

diferencia esencial como el principio del placer estético en el teatro contemporáneo. De ahí, que el impresionismo poético desarrollado por Alonso a partir de textos de Chéjov, Turguniev o Gorki apuntasen ya las bases de una importante corriente del teatro moderno.

TESIS DOCTORAL II

**DISCURSO CRÍTICO Y PUESTA EN ESCENA
EN EL TEATRO ESPAÑOL: 1960-1975**

Autor: **D. Óscar CORNAGO BERNAL**

Directora: **Dr^a. Dn^a. María Francisca VILCHES DE FRUTOS (CSIC)**

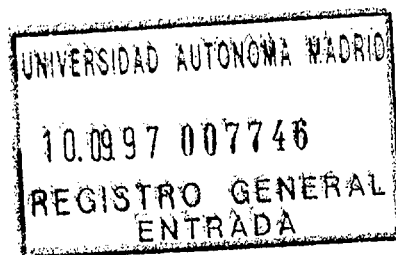
Tutor: **Dr. D. Francisco CAUDET ROCA (UAM)**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Hispánica
OCTUBRE - 1997**

SC
FFL-FL
288

TESIS DOCTORAL II

**DISCURSO CRÍTICO Y PUESTA EN ESCENA
EN EL TEATRO ESPAÑOL: 1960-1975**



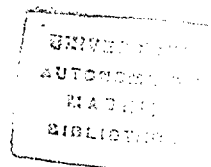
Autor: D. Óscar CORNAGO BERNAL

Directora: Dr^a. Dn^a. María Francisca VILCHES DE FRUTOS (CSIC)

Tutor: Dr. D. Francisco CAUDET ROCA (UAM)

R.B.P. 66536

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Hispánica
OCTUBRE - 1997



IV. EL REALISMO FORMALISTA: BERTOLT BRECHT

La representación de *El círculo de tiza caucásico*, de Bertolt Brecht, por el Berliner Ensemble en el *Théâtre des Nations* en París en 1955 bajo la dirección de Manfred Wekwerth y la del mismo Brecht, tan solo un año antes de su muerte, supuso el pistoletazo de salida de la vertiginosa carrera de la dramaturgia brechtiana en Europa. A partir de mediados de los años cincuenta, a medida que se sucedían las representaciones de la compañía fuera de la República Democrática Alemana y se multiplicaban las puestas en escena de las obras de Brecht,¹⁰⁵ el sistema teatral y el lenguaje escénico propuestos por el dramaturgo alemán conmocionaron los ámbitos teatrales que, desengañados del realismo social, demandaban una nueva forma adecuada para la expresión un teatro de izquierdas. Conceptos como los famosos efectos-V (*Verfremdungseffekt*), la distanciación, el gesto fundamental o la estructura episódica se convirtieron en piedra de toque para numerosos creadores teatrales que creyeron descubrir en la «fórmula» épica de Brecht¹⁰⁶ la respuesta perfecta a las búsquedas de nuevos lenguajes escénicos comprometidos con la realidad social e histórica del hombre y capaces de alcanzar un grado de comunicación con el espectador que las propuestas dramáticas realistas afines a las teorías naturalistas de Émile Zola y André Antoine, centradas en un reflejo directo y mimético de la realidad, parecían haber perdido. ¿Cuál fue el secreto del Berliner Ensemble? ¿Qué aportaba realmente la propuesta épica de

¹⁰⁵ *L'Arche*, con motivo del décimo aniversario de su gestión de los derechos de representación de obras dramáticas de Brecht en los teatros en lengua francesa, ofrecía los siguientes datos: de 1958 a 1968, 23 obras de Brecht han sido llevadas a los escenarios franceses por compañías profesionales a lo largo de 74 puestas en escena que han dado lugar a unas 3.000 representaciones a las que habrán podido asistir unos 2.000.000 de espectadores [Dort, 1971, 165].

¹⁰⁶ Según Fischer-Lichte [1993, 35], Brecht reclamó el concepto de «teatro épico» para su obra en 1926, mientras que Piscator ya lo inventó para el teatro a raíz de su estreno de *Fahnen*, de Alfons Paquets, el 6 de mayo de 1924. Ambos utilizaron la misma denominación para definir las innovaciones que su teatro introducía en la escena. No obstante, las contribuciones escénicas de Piscator y Brecht contaban con importantes diferencias. De ahí que en el presente estudio, conciba el teatro épico como una forma general de teatro narrativo creada en el siglo XX y que conoce sus mejores exponentes en Piscator y Brecht, teniendo que diferenciar entre teatro épico de Piscator y teatro épico de Brecht. Para un estudio comparativo de ambas dramaturgias puede consultarse Massimo [1978], así como Fischer-Lichte [1993].

Brecht para que creadores y teóricos del teatro desde finales de los años cincuenta se precipitasen en declararla como la panacea del lenguaje teatral comprometido con la realidad?

El teatro épico de Brecht se presentaba como el último eslabón de una evolución del teatro realista que había comenzado con el naturalismo, había evolucionado a través del impresionismo y el expresionismo, y encontraba en la propuesta brechtiana su expresión más eficaz. Salvat [1966a, 1968, 1990] ha defendido el entendimiento de la obra de Brecht como el resultado final de toda la trayectoria del teatro realista alemán en la búsqueda de la objetividad. El lenguaje brechtiano, esencialmente escénico, sería uno de los exponentes más perfeccionados del movimiento de la *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad), junto a la corriente del teatro documental practicado por Peter Weiss, Heinar Kipphardt o Rolf Hochhuth.¹⁰⁷ Brecht acometió la audacia y tuvo la inteligencia de poner al servicio de las ideologías de izquierda, que se habían venido expresando a través de lenguajes escénicos basados en la mimesis de la realidad comprendidos entre el naturalismo y el realismo expresionista, las formas teatrales desarrolladas por las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX, englobadas bajo corrientes de signo formalista o estructuralista,¹⁰⁸ y centradas en la búsqueda de la especificidad del teatro

¹⁰⁷ El teatro documental alemán, que obtuvo una enorme difusión en la Europa de mediados de los años sesenta, trató de llevar el objetivismo, descendiente último de las pretensiones artísticas de análisis y estudio científico de la realidad preconizadas por el naturalismo de Zola y Antoine, hasta sus últimas consecuencias, convirtiendo la escena en un espacio, a menudo tribuna, donde se mostraban declaraciones, estadísticas, filmaciones... en torno a hechos históricos en un intento máximo por parte del autor de excluirse de su propia obra y presentarse como un mero transmisor de documentos que aclarasen la verdad. Entre los hitos más destacados de esta corriente realista cabe destacar el estreno en 1963 de *Der Stellvertreter* (*El vicario*), de Rolf Hochhuth, por Erwin Piscator en Berlín, que giraba en torno al polémico tema de la intervención del Papa Pío XII en el holocausto nazi, y un año más tarde, el no menos polémico *In der Sache J. Robert Oppenheimer*, de Heiner Kipphardt (*El caso Robert Oppenheimer*), estrenada al mismo tiempo en Múnich y Berlín, donde de nuevo fue dirigida por Piscator. Esta última trataba sobre la responsabilidad moral del inventor de la bomba atómica.

¹⁰⁸ El controvertido concepto de «distanciación» —que tanta fortuna y difusión ha encontrado entre numerosos historiadores y críticos que lo ha utilizado sistemáticamente ligado a la figura de Brecht llegando a igualar de manera simplificadora su obra con esta técnica formal— fue acuñado por el dramaturgo alemán tras su viaje a la URSS en 1936, donde conoció a los principales creadores teatrales

como manifestación artística y el desarrollo consciente de todos los canales semióticos de que disponía la escena.

Fue en la formalización imprimida por Brecht al teatro donde radicaba, pues, su importancia dentro de la evolución de los realismos. La peculiaridad consistía en que se trataba de una corriente formalista presentada como exponente del realismo marxista. Al igual que Meyerhold, Brecht también tuvo que luchar contra la ortodoxia del arte marxista, aunque afortunadamente las consecuencias no fueron tan drásticas, así lo explicaba Villanueva: «Mas en donde descansa la peculiaridad brechtiana más original en el seno de la teoría marxista del realismo genético es precisamente en aquello que lo enfrentó con Georg Lukács: la cuestión de la forma» [55]. Brecht, revelando su talante de creador antes que ideólogo o político, se opuso a una corriente realista que marginaba los problemas formales de la obra de arte en beneficio de un planteamiento exclusivamente ideológico o *contenidista*. Reivindicó la necesidad de enfrentarse de manera formal con el fenómeno de la creación artística, ya que los planteamientos exclusivamente temáticos no eran suficientes en un campo de la expresión en el que «[l]a primera cosa que una obra dice, la dice a través del modo en que está hecha» [Eco, 1992, 57]. De ahí la defensa del dramaturgo alemán por traducir en términos formales la discusión en torno a la creación artística:

En el arte la forma desempeña un gran papel. No lo es todo, pero es tanto que el desatenderla destruye una obra. No es nada externo, algo que el artista confiere al

soviéticos. Dort [1971, 119] defendía la deuda de este concepto con la teoría enunciada por Sklovski en 1917 en torno al concepto de *Priem Ostrannenija* que designaba un proceso específico del arte consistente en oscurecer la forma, aumentando así la dificultad en su percepción, que se alargaba hasta romper el automatismo del proceso de recepción del lector o espectador. Esta técnica, aunque encontró en el teatro épico de Brecht una formulación sistemática —*Verfremdungseffekt*—, que obtuvo el reconocimiento de toda la crítica, dista con mucho, sin embargo, de ser privilegio o rasgo exclusivo del teatro brechtiano, ya que se trata de una técnica que caracterizó la corriente formalista desarrollada desde principios de siglo en Europa y que ha sido distintivo de la mayoría de los movimientos de vanguardia. Además, como técnica formal no sistematizada, puede rastrearse desde las primeras manifestaciones del arte. En teatro, por ejemplo, participan de la distanciación tanto la tragedia griega a través de los coros como las primeras farsas.

contenido, pertenece tanto al contenido que a menudo al artista se le presenta como el contenido mismo, pues al hacer una obra de arte se encuentra la mayoría de las veces con elementos formales juntamente con el tema e incluso a veces antes que él [Brecht, 1967a, 403].¹⁰⁹

Nieva [mayo 1986, 10], aplicando una lúcida mirada sobre la obra teatral de Brecht, y en un tono marcadamente irónico, se refería a él como «[u]n verdadero tunante, un oportunista con talento» en el sentido de que supo catalizar todas las renovaciones vanguardistas de principios de siglo para ponerlas al servicio de una ideología. Instrumentalizando la propia convencionalidad del arte teatral, en lugar de tratar de ocultarla, el dramaturgo alemán obtenía una mayor eficacia comunicativa a través del uso consciente de los medios de expresión. Dort [1977, 122], quien a partir del conocimiento del teatro brechtiano comenzó a estrechar los lazos con el círculo de *Travail Théâtral*, de carácter más formalista y experimental, resumía de la siguiente manera la irrupción en la historia del teatro europeo de la figura del teatro de Brecht:

D'abord, elle reprend et prolonge à la fois les transformations intervenues dans la vie du théâtre depuis plus d'un demi-siècle. Elle tire toutes les conséquences de l'intervention de la mise en scène moderne: c'est au niveau de la représentation qu'il y a ouvre théâtrale.

La irrupción del Berliner Ensemble en Francia ofreció la respuesta a muchos de los seguidores de Jean Vilar reunidos en torno al círculo de *Théâtre Populaire*, y a los que la propuesta escénica de este último comenzaba a parecerles insuficiente. En la dramaturgia del autor alemán encontraron la solución a la «irreconciliable» oposición entre expresión formal y compromiso ideológico. El teatro de signo político más progresista ya no se conformaba con el tratamiento de unos determinados temas o la introducción de ciertos personajes de clase baja, sino que comenzaba a exigir también una formulación escénica propia y eficaz para el tratamiento de estos temas, una propuesta escénica que no fuese deudora de los modos y los lenguajes teatrales

¹⁰⁹ Según la traducción de Villanueva [1992, 56].

desarrollados tradicionalmente por la escena de tradición burguesa. El dramaturgo alemán sustituía el tradicional teatro tendencioso de izquierdas por un teatro formal y estructuralmente de izquierdas.

De acuerdo a las conquistas de las vanguardias artísticas de principios de siglo, el teatro épico de Brecht partía de la aceptación de la artificiosidad de la creación teatral y renunciaba a la utilización de unas formas de origen mimético que intentasen simular la realidad en escena, superando incluso el expresionismo de sus primeras obras, en las que presentaba una reflejo deformado de esta. Como ocurrió en las vanguardias teatrales, el autor de *Madre Coraje* evolucionó hacia la *reteatralización* del teatro, reivindicando la convención como medio expresivo esencial al arte. Rechazó el realismo verista de carácter imitativo para formular un realismo indicativo, sintético, que no aspirase a una imitación de la realidad, sino a la exposición de una parte de ella trasladada por medios artísticos a la escena y presentada, no imitada, como trozos separados de la totalidad. En esta diferencia, basaba Barthes [1990e, 891] la distinción entre realismo verista, imitativo e ilusionista, y realismo brechtiano, mostrativo e indicativo:

Le homme brechtien naît de rien, et cette naissance doit être visible. Ceci rend compte peut être de la différence fondamentale qu'il y a entre le verisme et le réalisme; le verisme est un art synchronique, sommatif, il veut représenter une accumulation de choses dans leur état, il veut donner l'illusion qu'elles sont créées et comme simplement surprises; le réalisme au contraire, en tout cas le réalisme brechtien, représente les choses créées, visiblement détachées de leur néant antérieur; chez Brecht, l'homme est fait par le dramturge; il n'est pas si loin qu'on le croit d'une poupée animée.

Rechazado el carácter mimético de la creación teatral, Brecht no tuvo dificultad en reconocer formas escénicas válidas en los lenguajes de otras tradiciones teatrales, como la oriental, en expresiones de teatro popular, como las marionetas, el teatro de feria o la comedia bávara —en la que destacó el famoso cómico que tanto llamó la atención de Brecht, Karl Valentin— o incluso formas parateatrales como el cabaret: «le fond brechtien constitue la créature en artifice; comme dans beaucoup d'arts populaires, du

théâtre oriental au guignol» [Barthes, 1990e, 891]. En contra de todos los pronósticos, y aun a riesgo de incurrir en cierta contradicción, el formalismo había logrado crear un tipo de realismo que, si bien atentaba contra muchas de las convenciones del realismo ilusionista, no dejaba de ser un movimiento adscrito al realismo genético,¹¹⁰ que tenía como base una concepción dialéctica materialista de la historia. La búsqueda de lo que Brecht denominaba «estilo de la realidad» [Desuché, 1968, 100] constituye un clarificador sintagma de ese intento por aunar una voluntad de estilo al servicio de la expresión de la realidad. Una vez más, Nieva [ab.-mayo, 1980, 35], con tono irónico, ponía al descubierto esta especie de contradictoria paradoja: «Véase el hallazgo: un teatro que se pretende realista y, no obstante, se afirma por la desrealización».

La reivindicación del carácter autónomo de la creación teatral y la valoración de los elementos escénicos como medios expresivos en manos de un director o un escenógrafo, conquistas de las corrientes renovadoras del teatro iniciadas a comienzos del siglo XX, fueron ahora puestas al servicio de un teatro ideológicamente comprometido. El proceso de puesta en escena y toda su multiplicidad de medios formales se convertía en un acto creativo cargado de una significación ideológica concreta. Cada medio de producir significados en escena debía ser minuciosamente medido de forma que nada fuera gratuito y todo quedase al servicio de una exposición/narración dialéctica del individuo dentro de la historia, presentada al espectador como un interrogante sobre su propia situación en la realidad. Desde la colocación de los personajes en escena hasta el tono de la declamación, pasando por el gesto, el movimiento, la mirada y las luces, todo tenía que ser consecuencia de una voluntad formal por parte de director, escenógrafo y actores para crear una visión crítica e histórica de la trama desarrollada en la escena: «La tarea principal del teatro consiste en

¹¹⁰ En la medida en que se partía de la realidad extraartística, aunque no fuera para imitarla sino para mostrarla de manera indicativa, sigue creando un conjunto de estructura referencial que pertenecía al modelo de mundo II [Albadalejo, 1992], y por tanto se trataba de una construcción realista, a pesar de no utilizar convenciones tomadas de la propia realidad efectiva. En palabras del Brecht [1976, 140]: «Cuando el arte refleja la vida real, lo hace con espejos muy especiales. El arte no deja de ser realista porque modifique las proporciones; solo deja de serlo cuando las modifica de manera tal que si el público aplicara en la práctica los conceptos e impulsos inspirados por estas representaciones se estrellaría contra la realidad».

interpretar la anécdota y en exponer su sentido a través de efectos de distanciamiento apropiados» [Brecht, 1976, 138]. No solo se concebían los diferentes códigos escénicos, cada uno en su especificidad como lenguaje artístico, sino que se subrayaba la autonomía de cada arte: «El propósito es llevar adelante la tarea común, entre todas, pero cada una a su manera. En cuanto a sus relaciones mutuas, consistirán esencialmente en distanciarse unas de otras» [Brecht, 1976, 140].

En este sentido, comparaba Barthes [1990e] la creación teatral en el modelo imitativo verista, al servicio del signo verbal, con el nuevo concepto de teatro, en el que cada uno de los canales de comunicación teatral era concebido como un medio autónomo y esencial de significación, potenciado por la rigurosa selección de los elementos escénicos:

L'erreur fondamentale de nos praticiens a été de traiter les éléments visuels du spectacle comme une illustration, c'est-à-dire d'en faire des parasites de l'élément parlé —ce qui entraîne fatalement une hypertrophie esthétique, car tout ce qui n'est pas nécessaire s'excuse en devenant luxueux [899].

Se huía, por tanto, de cualquier indicio de gratuidad o mera intuición en la creación teatral, cada elemento o movimiento debía ser absolutamente necesario, eficaz y, por tanto, significativo. Todo en la escena reclamaba su función semiótica antes que el requisito de verosimilitud: «Desde el momento en que todo es signo: la actuación no tiene que ser *verosímil*, sino explicativa, épica» [Desuché, 1968, 80]. Al mismo tiempo, el rechazo de la gratuidad y la potenciación del poder de significación de cada elemento escénico implicaba una responsabilidad de cada uno de los artífices del hecho teatral en su acto de creación consciente y libre. En este sentido, los sectores sociales más comprometidos con el marxismo y la ideología de izquierda saludaron con entusiasmo la recuperación por parte del actor, del decorador, del iluminador, e incluso del espectador, de la responsabilidad consciente sobre su acto de creación. Un estilo de interpretación, de iluminación o de decoración dejaban de situarse al margen del compromiso político. Una determinada actitud ideológica exigía un modo concreto de afrontar la creación:

Or, cela est faux: l'artisanat dramatique est lui aussi engagé, toutes les techniques, même les plus «naturelles», signifient toujours quelque chose: il y a un art révolutionnaire ou progresiste de l'acteur, une façon responsable de placer ici ou là un réflecteur, de mettre un rideau à la place d'un décor peint [Barthes, 1992c, 482].

En un lúcido trabajo del sucesor de Brecht al frente del *Berliner Ensemble*, Manfred Wekwerth [mayo 1965] se refería a la necesidad de que un importante canal de comunicación como la colocación y el movimiento de cada actor en la escena, que había sido en ocasiones minusvalorado en el teatro realista, aportase un nuevo matiz a la relación dialéctica que se establecía entre los personajes. De ahí que, en un tono irónico, descartase cualquier tipo de arbitrariedad o influencia de una tradición no razonada en la puesta en escena de un texto:

Rigen entonces algunas leyes acuñadas por la experiencia: no debes pararte de frente, no debes permanecer mucho tiempo en un mismo sitio, no debes acercarte demasiado a quien te dé la réplica. Todo esto se anota en el libro de dirección. Y, en seguida, en los ensayos posteriores, puede uno dedicarse directamente a las cosas importantes que implica representar teatro [25].

La disposición de los grupos en escena, su relación con los objetos, la actitud de los personajes sumergidos en un constante suceder de los cuadros dramáticos, la relación del actor con su personajes e incluso la del espectador con la obra quedaba determinada por una relación dialéctica. a través de la cual se expresaba el movimiento de la historia y su relación con los individuos. Todas estas relaciones se marcaban por medio de los gestos, las miradas, los objetos, movimientos y agrupaciones de los personajes en escena. Para explicar el tipo de montaje narrativo que perseguía Brecht, Wekwerth recurrió a un análisis del cuadro de Brueghel *La caída de Ícaro*, donde la disposición de las diferentes figuras contaba una historia al margen de lo que aparentemente podía ser el motivo central del cuadro, en este caso, Ícaro cayendo al agua. De este modo, la disposición de los personajes en el cuadro o en la escena no tenía un mero fin decorativo para rellenar el espacio vacío, sino un valor significativo, ya que aportaba matices esenciales en la

narración, «las colocaciones, las agrupaciones y los movimientos son los medios básicos que emplea Brueghel para “relatar” cuáles son las relaciones entre los hombres» [24]. La colocación de los personajes y sus movimientos ya no estaban guiados por la sensibilidad o intuición del director o de cada uno de los actores con el fin de expresar de forma más verosímil sus emociones internas, sino que las actitudes de los actores debían mostrar un nuevo elemento o matiz de la realidad que explicitase su relación, a menudo contradictoria, con la historia que se cuenta:

Se comprende, pues, que el movimiento sobre el escenario (más que el movimiento del «alma» en la cara), el desplazamiento físico, sea una de las características dominantes del actor épico. Nada hay menos *estático* que su actuación. Por otra parte, no se representa, se *actúa* [Desuché, 1968, 78].

Wekwerth [mayo 1965] se refería al «*arrangement* significativo», que denotaba una consciente voluntad creadora por parte de los artífices de la obra, a diferencia del montaje concebido como una forma neutra, más o menos armónica o decorativa, y con una capacidad significativa marginal con respecto al plano verbal expuesto en escena. Considerar que una determinada disposición, movimiento o gesto podía ser una marca neutra era parte de la falacia del realismo imitativo, que calificaba estos rasgos como marginales y los excluía como puntos claves en el proceso de trabajo dramático y construcción escénica: «El primitivismo de esta visión idealista se viste —como lo hace con mucha frecuencia—, con la casulla de gala de lo que no se puede investigar» [25]. Esto explica la importancia fundamental en el teatro de Brecht del sentido estético. La escena cobraba un acento plástico que ofrecía la estética adecuada para expresar la realidad contemporánea. Paralelamente a las sucesivas estéticas que habían definido las diferentes sociedades y culturas del hombre, el teatro de la edad científica debía buscar una imagen formal expresión de la relación del hombre con su entorno, al igual que el mundo oriental, la cultura egipcia o la Edad Media habían legado a través de su arte una imagen de su sociedad que pasaba a formar parte del imaginario colectivo de una civilización.

El esteticismo y la voluntad artística en el *arrangement* produciría el efecto de distanciamiento necesario para que el espectador adquiriese una posición a partir de la cual observase, desde la tranquilidad y el juicio sereno, la realidad cotidiana que le rodeaba y que, aparentemente, se presentaba como natural y transparente. De esta suerte, la emoción estética se convertía en condición *sine qua non* para el extrañamiento. Todo en la escena debía poseer un aire elegante, como de cuadro antiguo, pero que al mismo tiempo hablase al espectador de su inmediata realidad: «El placer estético que debe deparar la ubicación de los personajes en el escenario y el movimiento de los grupos es un resultado de la elegancia con que se presentan al público los diferentes *gestus* y con que se los somete a juicio» [Brecht, 1976, 135].

De todo esto, se deduce que la interpretación exigía autonomía y libertad creativa por parte del actor para que este pudiese expresar la posición social personal desde la que «mostraba» al espectador su personaje. La riqueza en la interpretación radicaba en la capacidad que este tuviese para conservar las reacciones, impresiones y sorpresas provocadas por el personaje en el primer contacto. El actor no debía adaptarse a este o, a la inversa, amoldarle a su condición de intérprete, sino que, justamente, en el hecho de hacer visible la relación y la distancia abierta entre la situación social del actor y aquella del personaje se cifraba la representación actualizada y eficaz para un espectador contemporáneo. El actor, por tanto, no solo no debía inhibir su personalidad, sino que tenía que expresarla, pero siempre manteniendo una relación distanciada con el personaje que representaba, evitando el ofrecer estas relaciones contradictorias como resueltas. En resumen, el intérprete nunca dejaba de ser tal, iluminando así su propio personaje con la perspectiva amplia que le otorgaba el conocer ya el final de la obra:

A través de su actuación, el actor debe dejar traslucir que al comenzar la acción y al promediar la misma, él ya conoce el final» y de esa manera debe conservar una serena libertad. Narra la historia de su personaje representando los acontecimientos con imágenes vivas; pero ve más lejos que este y no hace del aquí y el ahora una ficción tolerada por las reglas del juego, sino que los separa del ayer y el allí, lo cual le permite arrojar luz sobre el encadenamiento de los hechos [Brecht, 1976, 127].

El dramaturgo alemán [1976] aconsejaba la rotación de los actores por los diferentes personajes, de modo que estos se viesen enriquecidos por las aportaciones de todos los actores y, finalmente, el que fuese a realizar la interpretación pudiese incluir nuevos matices en su trabajo. Los diferentes resultados que se podían obtener en una actuación según el intérprete fuese mujer, hombre, de clase social baja o alta, de una ideología u otra llenaba la escena con nuevas implicaciones que desvelaban la esencia de ese personaje desde una perspectiva actual. Este método confería al teatro de Brecht un excepcional poder de comunicación. Lo interesante no era lo que pudiese comunicar el personaje de Coriolano a los espectadores del siglo XX, sino lo que una actriz de clase social baja o un actor negro pudiese decir acerca de ese personaje por medio de su interpretación. Ahí radicaba la actualidad de este teatro, en la distancia y la relación establecida entre lo que se decía y lo que se mostraba en escena:

Los personajes recibirían unos de otros lo que necesitan obtener unos de otros. Pero además es conveniente que el actor vea su personaje en una copia y hasta en una composición diferente. Representado por una persona de otro sexo, el personaje revelará con mayor nitidez los caracteres propios del suyo; representado por un cómico (en forma trágica o cómica), ganará nuevas facetas. Pero, sobre todo, al contribuir a la composición de los demás personajes o al reemplazar por lo menos a sus intérpretes, el actor afirmará el punto de vista social (de tan decisiva importancia) a partir del cual él presenta su personaje. El señor solo es señor en la medida en que su siervo le permite que lo sea, etcétera, etcétera [131].

Al mismo tiempo, el intérprete debía guardar un tono apaciguado y sereno, sin perder nunca los estribos, incluso en momentos de máxima tensión. Debía evitar dejarse llevar por las emociones del personaje que encarnaba de modo que el espectador nunca perdiese de vista la imagen de su condición de actor representando un papel ficticio. El espectáculo no consistía en ver al personaje en acción, sino en presentar a este personaje desde la perspectiva actual, de ahí la importancia de que el actor nunca dejase de ser él

mismo. El actor debía mostrar la emoción, pero siempre distanciándose de una u otra manera de este sentimiento

Como no pretende hacer caer al público en trance, debe empezar por no caer en trance él mismo. Su musculatura debe permanecer floja. Si, por ejemplo, vuelve la cabeza con los músculos del cuello tensos, hará volver «mágicamente» las miradas y, a veces, hasta las cabezas de los espectadores, con lo cual solo contribuirá a debilitar cualquier especulación sobre dicho gesto o cualquier reacción afectiva que este suscite [Brecht, 1976, 127].

Así, por ejemplo, en la conocida escena del llanto de Madre Coraje por la muerte de su hija, interpretada por Helene Weigel, se presentaba un llanto sordo, silencioso, con el gesto estático de la boca desmesuradamente abierta, mostrando el dolor, pero ahogando el grito, para evitar algo excesivamente emocional y pasional. Una actuación concentrada, distanciada y medida no tenía, pues, que ser fría o inexpresiva, sino que, simplemente, se servía de otros medios para acentuar las sensaciones, medios más sintéticos y menos emocionales.

Uno de los elementos fundamentales a través de los que el actor indicaba la condición de su personaje era a través del gesto, un gesto esencial que definiese la actitud de estos con respecto al desarrollo de la historia y caracterizase plásticamente el montaje. El gesto, junto con la disposición de los personajes en escena, pasaba a formar parte de la escenografía de la obra. Al igual que en casos como Valle-Inclán o Nieva, Brecht recurría a todo el poder plástico que podía extraer de la presentación de los personajes en la escena, de modo que en ningún caso se olvidase el carácter artístico y ficticio de lo que presentaba. La plasticidad y la elegancia en la realización de los gestos, expresión de los acontecimientos, hacía que estos tuviesen cifradas «todas las revelaciones e impulsos que deben provocar placer en el público» [Brecht, 1976, 135]. Al mismo tiempo, la imagen estática del gesto o de las agrupaciones de los personajes se convertían en expresión de la relación de estos con la acción. Reincidiendo en la plástica comparación que hacía Wekwerth entre el teatro de Brecht y la pintura narrativa de Brueghel, se puede traer a colación la descripción de Barthes [1990e, 899] de la escena

brechtiana como «un tableau vivant; comme la peinture narrative, il présente un geste suspendu, éternisé virtuellement dans le moment le plus fragile et le plus intense de sa significations».

Escenográficamente, el Berliner Ensemble tendía hacia amplios espacios escénicos de carácter abstracto en los que en medio de una luminosidad blanca y homogénea se recortaba el objeto o la figura humana buscando la impresión de realidad. Brecht, a diferencia de otras corrientes teatrales contemporáneas, se colocaba en las antípodas de todo lo oscuro, irracional, hermético o secreto. La obra debía ofrecer una impresión de claridad, de limpieza escénica, de serenidad y reposo, en la que todo hubiese sido ya pensado y ensayado para ser contado con los medio formales más claros y bellos al espectador: «Todo debe contribuir a dar al espacio la impresión, a la vez, de algo que nos supera, que tiene su grandeza y su belleza propias, y de algo en lo que la libertad pueda desarrollarse cómodamente» [Desuché, 1968, 82].

Bañados por una intensa luz blanca, resaltaba la profunda impresión de realidad producida por unos objetos y figurines en tonos grises y ocre en los que la huella del paso del tiempo y la percepción de su materialidad desgastada dejaban de ser atributos para convertirse en significados fundamentales que establecían una relación dialéctica con la acción y el devenir histórico en el que se veían inmersos: «les objets ne sont là pour *faire vrai*; ce que le dramaturgue leur demande, ce n'est pas une illusion, c'est une signification (non de leur être mais de leur usage); ce qu'on doit pourvoir lire en eux, c'est une histoire, celle de leurs rapports avec les hommes» [Barthes, 1990e, 892]. A la impresión de realidad se llegaba a través de la artificiosidad. La exaltación de los rasgos de la realidad adquirirían una cualidad plástica, artística, que reflejaban la materialidad en su esencia al mismo tiempo que su formulación la distanciaba del referente real. La realidad no pretendía ser simulada, imitada, sino simplemente mostrada a través de los propios objetos, en su materialidad intensificada y concreta, tomados de la realidad y transplantados a la escena. Brecht no rechazaba la estilización, sino que, al contrario, se servía de ella para acentuar la naturaleza real de los objetos: «la estilización no debe suprimir lo natural; su cometido consiste en acentuarlo» [Brecht, 1976, 140]. El dramaturgo alemán no solo renunciaba a la utopía de provocar la ilusión de realidad a

través de la referencialidad, sino que cada objeto y cada figurín debía ser minuciosamente estudiado, a veces tratado con productos químicos que los avejentasen, para transmitir toda la impresión de algo extraído de la misma realidad, que la mostrase directamente, sin reflejarla. En palabras de Desuché [1968, 87], en esta impresión de realidad radicaba «el encanto del teatro dialéctico»: «En el *Berliner Ensemble* lo real jamás es imitado directamente, soporta siempre una metamorfosis épica, que le da un carácter más verdadero que el de lo natural, excepcional y sin embargo ejemplar: porque reúne miles de rasgos de lo real en él».

No obstante, y a pesar de que la mayor parte de epígonos y críticos de segunda mano han insistido a menudo en una reducción del teatro brechtiano a una simple técnica formal de distanciamiento, Brecht siempre se preocupó de la creación de un ambiente poético que expresase la esencia de su dramaturgia y pusiese de manifiesto la humanidad de sus personajes. Supo reconocer la magia que podía contener el teatro de Stanislavski y no dudó en declarar la deuda contraída con el director ruso por el sentido poético de su dirección escénica: «Brecht comprendió perfectamente, en efecto, que Stanislavski no cayó jamás en la vulgaridad del verismo literal y que la imaginación y la poesía fueron cada vez más inseparables para él de aquel estado creador sin el cual el arte no existe» [Desuché, 1968, 91]. El crítico francés hablaba de «aquella impresión de sorprendente ligereza, de libertad, aquel “olor de cerezos en flor en colinas de primavera” que, al lado de *Madre Coraje*, *Galileo* y de *La madre*, es la imagen fundamental de su teatro» [28].

La distanciamiento no implicaba una interpretación fría, lenta, inexpresiva o aburrida, sino, al contrario, una constante voluntad de artificio y juego en la escena. Desarrollando el concepto de distanciamiento, Brecht llegaba a recuperar uno de los valores esenciales de la vanguardia teatral: el teatro como juego en un intento por reivindicar toda la libertad y riqueza creativa sostenida por su carácter artificioso. A través de la distanciamiento se buscaba el ofrecer una mirada descentrada, nueva y sorpresiva sobre actos cotidianos tenidos como naturales. El carácter artificial de la escena denunciaba la naturaleza igualmente provocada, es decir, contingente, de las acciones humanas y los hechos históricos, pero no solamente sin menoscabo de la

libertad creativa del intérprete, sino, justamente, por medio de la intensificación del carácter artificioso y lúdico del teatro:

si le jeu des uns et des autres est distancé, ce n'est pas parce qu'ils jouent plus froidement que des acteurs «naturels»; c'est parce qu'ils jouent l'argument, c'est-à-dire la différence exacte de leurs aliénations. C'est cela le distancement: aller jusqu'au bout du jeu, là où le sens n'est plus la vérité de l'acteur mais la liaison politique des situations [Barthes, 1990e, 903].

La propuesta brechtiana, sin embargo, no consistía únicamente en un nuevo estilo escénico —apariciencia externa en la que sus seguidores se centraron—, sino que suponía un sistema teatral diferente, en la medida en que implicaba un estado de relaciones entre los diferentes elementos que conformaban el sistema del teatro distinto al que proponía el teatro ilusionista que había desarrollado la burguesía hasta entonces. En esto radicaba la verdadera novedad del sistema dramatúrgico brechtiano, en unos nuevos ejes, basados en relaciones dialécticas establecidas entre texto y teatro, director y actor, actor y personaje, atrezzo y acción dramática, escena y espectador, etc. El director del teatro épico, consciente de todos los medios escénicos de creación de significados, se enfrentaba con una verdadera labor creadora que no se subordinaba al texto dramático, sino que establecía con este una relación de interdependencia, complementariedad e incluso oposición, pero nunca de subordinación. El dramaturgo alemán creó las bases escénicas para el nacimiento de un nuevo concepto de drama como género literario que contraía relaciones distintas con el fenómeno de la creación teatral. La escena se convertía en un complejo mundo poblado de muy diferentes signos cuyo destino era la comunicación con el espectador. De esta suerte, al mismo tiempo que el público recibía el texto dicho por los actores, miraba sus gestos, escuchaba la música, observaba sus movimientos y se fijaba en la sorprendente realidad de los objetos y figurines escénicos, y cada medio semiótico establecía una comunicación independiente y autónoma presentada, no en subordinación al resto de los lenguajes, sino en relación dialéctica con estos. De este modo, el código musical, por ejemplo, tenía autonomía propia, pero, al mismo tiempo, entraba en relación con la acción:

la música es *autónoma* en relación al texto, de una autonomía dialéctica: a menudo es su *negación*. La música podrá ser alegre, indiferente, durante una escena triste, lo que hará la escena tanto más impresionante. Pero esta contradicción tendrá un sentido social, histórico, político, más que puramente estético [Desuché, 1968, 64].

La música dejaba de ser un lenguaje secundario para ocupar un puesto igualmente creador y, por tanto, con poder de significación. De este modo, el compositor abandonaba su carácter instrumental al servicio de un director de escena, para convertirse en un artista con responsabilidad social sobre su trabajo, dado que este debía establecer una relación distanciada con la trama de la obra. Dicha relación, a su vez, debía aportar un comentario sobre el montaje:

La música, por su parte, deberá resistir a esa función de común denominador que se le suele adjudicar y que la rebaja de ordinario a la categoría de mecánica servidora de la acción. La música no debe «acompañar», salvo con comentarios. No debe contentarse con «expresar» simplemente los estados de ánimo que los acontecimientos suscitan en ella. [...] La música cuenta, pues, con una independencia. Puede, a su manera, tomar posición respecto al tema tratado en escena [Brecht, 1976, 139].

De la misma manera, el escenógrafo pasaba a ocupar una función creadora esencial, ya que su labor, lejos de reducirse a la realización de unos decorados ambientadores, debía aportar, de forma sintética y sugeridora, una mirada introspectiva más significativa que la reproducción realista de unos decorados:

Así como el músico recupera su libertad desde el instante en que no se lo obliga a crear estados de ánimo (que facilitan al público el abandono sin reservas a los acontecimientos que se desarrollan en escena), así también goza de una mayor libertad el escenógrafo que al concebir los lugares de la acción no se ve obligado a crear la ilusión de un interior o de un paisaje real. Será suficiente que sugiera,

siempre que esas sugerencias expresen más en el sentido histórico o social, que una reproducción fiel del medio real [Brecht, 1976, 139].

Igualmente ocurría con los gestos, que a menudo no correspondían a las palabras, y, en esta distancia, adquiría cada uno autonomía significativa y, al mismo tiempo, interdependencia dialéctica con el resto de los elementos. También el actor mostraba una distancia con respecto al personaje, en esta distanciación, ambos cobraban una condición propia, pero sin dejar de estar vinculados: el personaje iluminado por la vida propia del actor, y a este a la luz del primero.

Walter Benjamin [1975] destacó esta nueva ordenación de los elementos constitutivos del sistema teatral como la verdadera revolución del teatro épico de Brecht. Frente a las últimas tentativas de teatro político, en el que, si bien se daba cabida al proletariado, las relaciones entre «escena y público, texto y representación, directores y actores» seguían intactas —con lo cual el orden estructural, reflejo del orden social, seguía siendo el mismo, aunque con nuevos colores—, Benjamin apuntó la revolución fundamental que aportaba el modo teatral brechtiano al tratar de renovar radicalmente esta estructuración a partir de la creación de un espacio escénico narrativo a través de la mostración y no de la expresión:

El teatro épico parte del intento de modificarlo fundamentalmente. Esta escena ya no representa a su público «las tablas que significan el mundo» (por tanto un espacio mágico), sino un lugar de exposición favorablemente situado. Su público ya no significa para su escena una masa de personas en las que se ensaya el hipnotismo, sino una reunión de interesados cuyas exigencias ha de satisfacer. Para su texto la representación no significa ya una interpretación virtuosa sino un control estricto. Y para su representación el texto no es base, sino un registro de seguridad en el que su producto se inscribe como formulaciones nuevas. El director no da ya a sus actores indicaciones para conseguir un efecto, sino tesis para que tomen una posición. Y el actor ya no es para el director un mimo que debe encarnar un papel, sino un funcionario que tiene que inventarlo [18].

Este sistema teatral era definido por Eco [1962] como uno de los ejemplos de poética abierta que han caracterizado la creación artística a lo largo del siglo XX. El teatro épico de Brecht, en tanto que forma abierta, supondría una voluntad estética al servicio de una forma artística abierta a una pluralidad de interpretaciones, ya que «[l]a poética de la obra abierta tiende [...] a promover en el intérprete “actos de libertad consciente”» [39]. Partiendo de la aceptación del materialismo histórico que subyacía a la dramaturgia brechtiana, cada uno de los artífices de la creación teatral se encontraba con la suficiente libertad como para sentirse creador responsable de su trabajo. De este modo, el director frente al texto dramático, o el actor, músico o escenógrafo frente al director, se sentían, al igual que el espectador, en un espacio iluminado, sereno y libre, abierto a la creación y a la libertad interpretativa, tanto de los actores como del público. Al igual que Barthes, Derrida o Benjamin, Eco se apercibió de la novedad radical que suponía el teatro brechtiano, ya que implicaba una aproximación estructuralista consciente al fenómeno de la creación artística a partir de los presupuestos ideológicos del marxismo. La dramaturgia de Brecht no implicaba únicamente una nueva renovación de los contenidos o de las formas dentro de la corriente intelectual de izquierdas, sino unas nuevas reglas del juego, una estructuración diferente del proceso de comunicación teatral que expresaba, de forma estructural, una concepción del mundo dialéctica, materialista e historicista:

el ejemplo de Brecht sigue siendo un ejemplo más bien aislado de obra abierta, resuelta en llamada ideológica concreta, o, mejor dicho, el único ejemplo claro de llamamiento ideológico resuelto en obra abierta y, por consiguiente, capaz de traducir una nueva visión del mundo no solo en el orden de los contenidos, sino en el de las estructuras comunicativas [40].

Sin embargo, el compromiso ideológico del dramaturgo alemán no le llevó a la dramatización de las grandes revoluciones históricas o de los movimientos de masas, sino a la creación de una dramaturgia que partía del individuo y de su actitud ante la evolución de la historia. Una vez más, entre el personaje y el devenir histórico, entre individuo y colectividad, se abría una distancia impuesta por una relación dialéctica que dejaba siempre bien clara la opción de este a elegir ante cada encrucijada de la historia.

La obra de Brecht se encontraba repleta de personajes que debían tomar decisiones y optar por un camino u otro:

il n'écrit pas le théâtre marxiste, tel que Marx et Engels semblent l'avoir défini dans leurs lettres à Lassalle. Les infrastructures ne sont jamais mystifiées chez Brecht, mais son théâtre reste essentiellement un théâtre de l'individu, et bien entendu, c'est là un élément puissant de sa séduction.

La tension du théâtre brechtien vient précisément de ce qu'un individu, historiquement et socialement défini, y est toujours aux prises avec une histoire qui lui reste obscure. On pourrait dire que le théâtre brechtien est toujours à trois termes: il y a le spectateur, qui est le seul à saisir les deux premiers termes, le seul à pouvoir comprendre par conséquent pourquoi l'homme est malheureux [Barthes, 1990c, 768].

El espectador se enfrentaba a una obra abierta, que no le imponía una lectura, sino que le dejaba elegir, tomar una posición ante una situación narrada bajo una óptica desnaturalizada. El análisis que hacía Barthes de la obra de arte brechtiana confirmaba la tesis de Eco sobre el carácter abierto de esta: «le rôle du système n'est pas ici de transmettre un message positif (ce n'est pas un théâtre des signifiés), mais de faire comprendre que le monde est un objet qui doit être déchiffré (c'est un théâtre des signifiants)» [Eco, 1962, 40]. A diferencia de las poéticas simbolistas o impresionistas que llegaban a la condición de obras abiertas a partir de oscuros simbolismos, formas indefinidas o expresiones ambiguas que dejaban entrever el vacío, la nada o el infinito, Brecht llegaba a una poética abierta a partir de unos rasgos formales claros, sintéticos y concretos, que rechazaban situaciones confusas o indefinidas construidas al amparo de la oscuridad escénica, la distorsión formal o la exasperación de los personajes: «La obra es aquí “abierta” como es “abierto” un debate: la solución es esperada y deseada, pero debe venir del concurso consciente del público. La apertura se hace instrumento de pedagogía revolucionaria» [83].

Este nuevo modelo de creación teatral implicaba una concepción diferente del teatro, de su relación con el público y de su función en la sociedad. El teatro épico de

Brecht dejaba de ser una tribuna desde la que aleccionar al «pueblo», un estrado desde donde mostrar la verdad, para convertirse en un espacio amplio abierto a la reflexión consciente tanto sobre las estructuras de la sociedad y sus funcionamientos, como acerca de las formas teatrales, ya que las últimas se convertían en reflejo de las primeras. De este modo, el discurso en torno a la comunicación teatral devenía, al mismo tiempo, en un discurso social e ideológico. Según declaraba Wekwerth, el teatro de Brecht establecía una nueva organización entre la sala y la escena que suponía una transformación en la manera de concebir el teatro, «Brecht desirait développer deux arts: l'art de l'acteur et celui du spectateur» [Dort, 1971, 121].

IV. 1. INFLUENCIA DEL TEATRO BRECHTIANO EN ESPAÑA

El estudio de la influencia ejercida por la producción artística de un determinado autor ha sido siempre un resbaladizo campo en el que se cruzan factores de muy diversa naturaleza. Los fantasmas de la mistificación, la mitificación y la demagogia no han dejado de estar presentes. Aspectos sociales, históricos y económicos determinan la recepción posterior de una obra y ejercen una progresiva deformación que añade nuevos valores y elimina otros con respecto a la naturaleza originaria de esta. El estudio de la influencia del teatro brechtiano en el panorama teatral europeo no solo no constituyó una excepción a esto, sino que ilustra perfectamente uno de los casos más claros de mitificación y deformación de la producción y figura de un autor. La recepción de Brecht por todos aquellos creadores, compañías profesionales y grupos jóvenes deseoso por encontrar de forma urgente nuevos lenguajes escénicos comprometidos formalmente en la comunicación teatral de la realidad social contemporánea hizo que rápidamente los conceptos claves de la dramaturgia brechtiana, como distanciación, gesto fundamental, estatismo o ruptura, sufriesen una fuerte inflación, en palabras de Dort [1971, 115]: «La “distanciation” est devenue un secret de Polichinelle: une chanson, une pancarte, un aparté d'acteur...». El hecho de que Brecht haya sido una de las figuras del siglo XX que de manera más fulgurante haya subido al pedestal de los autores clásicos del teatro ha introducido un grado aún mayor de complejidad en un panorama de corrientes estéticas, ideológicas, teatrales y dramáticas ya bastante confuso.

En términos generales, si bien la crítica progresista no dejó de reconocer las revolucionarias aportaciones formales del sistema y estilo teatral de la dramaturgia brechtiana, pronto se detectó en las reseñas un tono pesimista que denunciaba la dificultad —algunos hablaron directamente de la imposibilidad— de reproducir el lenguaje teatral de Brecht con toda su eficacia comunicativa. En 1978, en la Universidad de Granada, Dort [mayo 1979, 11] expresaba «cierta frustración, una cierta decepción al ver la manera en que se recibe, en que “se consume” a Brecht». Exceso de realismo imitativo, falta de distanciamiento, interpretación naturalista, decorados realistas, desideologización o imitación de fórmulas son los juicios que, con obsesiva frecuencia, aparecían una y otra vez en las reseñas críticas de las puestas en escena de obras de Brecht. El mismo Berliner Ensemble, pasados unos años desde la muerte de su fundador, fue acusado de inmovilismo, esclerotización e imitación servilista de los lenguajes fijados por Brecht. Como signo de esta crisis, en 1968, a raíz del primer *Brecht-Dialog* en Berlín, Helene Weigel, mujer de del dramaturgo, y una de las principales actrices del grupo, y Manfred Wekwerth dejaban la compañía.

En muchas de las puestas en escena, especialmente en aquellas cuya factura formal era ortodoxamente brechtiana, la apelación a la carencia de sentido crítico, de verdadero compromiso ideológico o de responsabilización profunda de sus creadores, eran las manifestaciones más socorridas para justificar la falta de unos resultados óptimos, sus limitaciones, o, simplemente, la aceptación por parte de un público burgués mayoritario de la obra, no sin antes alegar una especie de confabulación secreta de la burguesía para desarmar la «peligrosa» obra del dramaturgo alemán. Así resumía Barthes [1992e, 903], en rasgos generales, el panorama de las representaciones de obras de Brecht en Francia:

Mais voyez une pièce de Brecht jouée chez nous: c'est en apparence le même jeu, et pourtant c'est une autre pièce, parce que le sens politique a disparu. Autrement dit, le distancement n'est pas une forme (et c'est précisément ce qu'en font tous ceux qui veulent le discréditer); c'est le rapport d'une forme et d'un contenu. Pour distancer il faut un point d'appui: le sens [Barthes, 1992e, 903].

Sin que las observaciones del crítico francés dejen de ser ciertas con respecto a muchas de las puestas en escena de textos dramáticos de Brecht, se hacía sospechosa la insistente aparición del mismo juicio. Este crítico [1992b], llevado totalmente por la desesperación ante los resultados que se iban alcanzando en los montajes sobre el autor alemán, llegaba a una conclusión que, de puro obvio, no era menos cierta: el único teatro brechtiano es el que ha dirigido el propio Brecht.

Aunque no se llegase a cuestionar el compromiso ideológico que implicaba la obra de Brecht, con frecuencia este carácter ideológico o revolucionario fue uno de los aspectos más controvertidos en posteriores puestas en escena. El cuidado formal que demandaba su dramaturgia hizo que a menudo —como apuntaba Barthes— los montajes fuesen acusados de formalistas, en detrimento del sentido ideológico. Desuché [1968] supo ver muy claramente el origen de esta controversia en el hecho de que los principales exponentes del teatro épico brechtiano huyeron de una exposición ideológica clara que pudiese ir en contra de la factura formal. El mismo Brecht declaraba la confusión a la que podían llevar sus obras, dado el carácter abierto de estas. De ahí, la necesidad de un coloquio posterior donde se clarificasen las posturas ideológicas expuestas en el escenario:

Es que Brecht pretende unir arte y política sin sacrificar ni el uno ni la otra. (Por ello reconoce voluntariamente que, en el plano de la «predicción», sus obras no son demasiado «claras»; sólo hace una demostración «indirecta», que puede escapar a los no prevenidos; por ello él estima útil una discusión después de la representación para situar claramente sus intenciones [118].

Desuché llegaba a cuestionar los resultados obtenidos por la estela brechtiana en Francia desde los entusiastas augurios suscitados en 1955. Apuntaba la falta de actores formados políticamente, la preocupación por la ortodoxia, el dogmatismo de la crítica y la consideración de Brecht como un clásico intocable como principales causas paralizantes que habían impedido que la semilla de Brecht diese todos sus frutos: «reina una especie de terror alrededor de Brecht en Francia, terror de perpetrar un crimen de

lesa majestad» [120]. Tan solo salvaba la labor de Roger Planchon, quien sí había sabido recoger el reto propuesto en la teoría y práctica de la obra brechtiana y convertirlo, no en un modelo que debía ser minuciosamente imitado, sino en un «germen que fecunda la imaginación creadora». En el resto de los casos de directores y compañías francesas, censuraba una excesiva preocupación ideológica elemental, una esclerotización de las formas y la aplicación dogmática de las técnicas épicas. Sus conclusiones no podían ser más pesimistas, pero, al mismo tiempo, más clarificadoras, pues denunciaban la ambiciosa utopía de querer crear, o, en el mejor de los casos, recrear de nuevo la obra teatral de un creador genial, en lugar de haber sabido recoger los elementos esenciales para ponerlos al servicio de nuevas dramaturgias, siguiendo con los presupuestos de dinamismo y flexibilidad que habían caracterizado el teatro de Brecht:

Parece pues que, y de manera considerable, ha fallado una cita. Pero quizás hay que ir más lejos. Brecht es Brecht. Como todo gran autor, no es fácil que tenga una descendencia genial. ¿Qué puede querer decir una escuela brechtiana? Es evidentemente «otra cosa» lo que nos hace falta, una cosa tan incalificable como el mismo Brecht [120].

Bajo este panorama crítico en torno a la recepción de la dramaturgia brechtiana en Europa, tuvieron lugar los primeros estrenos de Brecht en España.¹¹¹ A pesar de los ocho años de retraso con respecto a la entrada de Brecht en la escena francesa en 1955,¹¹² una vez más, se ha de insistir en el paralelismo que guardaron los rasgos esenciales que definieron la recepción de Brecht en este u otros países europeos con los

¹¹¹ Entre las escasas aportaciones al estudio de la difusión de Brecht en España, puede consultarse, para el área catalana, el artículo de Fàbregas [mar. 1977], y, especialmente, el estudio de Orduña [1988]. En lo referente a la recepción de Brecht en revistas culturales, véase Fernández Insuela [1993], asimismo existe una extensa bibliografía que incluye libros y artículos publicados en España y en el extranjero hasta 1965 en Salvat [1968].

¹¹² Se puede tomar como fecha de referencia de la introducción de la obra dramática de Brecht en España la puesta en escena de la ADB en 1963 de *L'Òpera de tres rals*. No obstante, es necesario diferenciar dos procesos que han discurrido en ocasiones de forma paralela: por un lado, la puesta en escena de los textos dramáticos de Brecht en España y, por otro lado, la progresiva asimilación de su teoría teatral, realizada, por ejemplo, desde los primeros años sesenta por Ricard Salvat en la EADAG.

encendidos discursos, acaloradas polémicas y encontradas posiciones que suscitó en España.

Sin embargo, fue en las puestas en escena de la obra dramática de Brecht donde menos se pudo notar la renovación escénica que los creadores teatrales más rupturistas perseguían. Como en la mayoría de los montajes que tuvieron lugar en Francia, Italia o Alemania, el nombre de Bertolt Brecht pesaba demasiado para enfrentarse con sus textos a partir de una voluntad artística libre y creadora. Ese libro de cabecera en que se había convertido el *Pequeño órganon para el teatro*, de Brecht [1976], se había tomado más como un dogma que debía ser minuciosamente seguido, que como un principio de creación teatral que no podía funcionar sino a partir de una concepción dinámica y flexible del sistema teatral. Ya Buero Vallejo [nov. 1966] criticó la mentalidad obtusamente ideologizada desde la que se mitificaba a Brecht como si de un dios se tratase, negándose a aceptar que el «verdadero Brecht» pudiese ser aplaudido por la propia burguesía.

Entre los argumentos que con más frecuencia manejó la crítica teatral como causa de un deficiente entendimiento de la dramaturgia brechtiana merece destacar, por el desarrollo que alcanzó, la reducción simplificadora que se hizo de esta equiparándola con la mera utilización de la técnica formal de la distanciación, de modo que cualquier obra dramática o teatral pudiese ser objeto del calificativo de épica o brechtiana, que con frecuencia se utilizó de manera indistinta, con solo incluir entre sus técnicas escénicas algún elemento de distanciación. De ahí que cuando, con motivo de la recepción de Brecht en España, críticos y estudiosos del teatro se apresuraron a buscar antecedentes de la nueva «fórmula» teatral en autores españoles, la calificación del esperpento valleinclanesco como un ejemplo de teatro épico brechtiano, en la medida en que ambos compartían la técnica de la distanciación, no se hizo esperar. Al lado de Valle-Inclán, muchos otros autores comenzaron a aparecer en las filas del teatro épico solo por el hecho de utilizar dicho recurso. Sin embargo, la dramaturgia brechtiana constituía una compleja teoría teatral basada en la concepción dialéctico materialista de la realidad, de modo que la famosa distanciación, así como otros rasgos formales presentes en el teatro de Brecht, no eran elementos aislados, sino que estaban al servicio de esta concepción de

la realidad. Si bien desde las farsas atelanas y las tragedias griegas se utilizó la distanciaci3n en el teatro para que este cumpliera una primera funci3n est3tica b3sica ya apuntada por el dramaturgo alem3n [1976, 124] —«El teatro, con sus representaciones de la vida humana, debe provocar esa mirada tan dif3cil como fruct3fera. Tiene que lograr que su p3blico quede at3nito, y eso se logra con una t3cnica que distancia lo familiar»—, solo en el caso de Brecht la distanciaci3n ten3a la funci3n para la que el dramaturgo alem3n la concibi3: presentar el encadenamiento dial3ctico que subyac3a a una realidad siempre contingente y en constante movimiento:

Esta t3cnica permite al teatro aplicar en sus representaciones el m3todo de la nueva ciencia de la sociedad: la dial3ctica materialista. Para captar la sociedad en toda su movilidad, este m3todo trata las situaciones sociales como procesos y analiza las contradicciones que se producen en ellos. Desde su punto de vista, solo tiene vida aquello que est3 en proceso de transformaci3n, es decir aquello que est3 en discrepancia consigo mismo [125].

Aceptada la justificaci3n que el propio Brecht hac3a del empleo de la t3cnica de la distanciaci3n, resulta dif3cil el calificar de brechtiano textos u obras teatrales que, a pesar de presentar una estructura epis3dica, con constantes rupturas, canciones y otros rasgos distanciadores, no part3an de una concepci3n dial3ctica y materialista de la historia. De ah3 que, *strictu sensu*, sea dif3cil la aplicaci3n de dicha adscripci3n a muchas obras, aparte de aquellas pertenecientes al per3odo de madurez del propio dramaturgo alem3n, a las que, con cierta gratuidad, se calific3 durante estos a3os como brechtianas.

En t3rminos generales, se puede afirmar que las mejores realizaciones de Brecht en Espa3a fueron aquellas que, a partir de equipos y directores que ya hab3an demostrado una alta calidad teatral, lograron bellas recreaciones del sistema teatral brechtiano siguiendo sus indicaciones teatrales. Lo cual demostraba una vez m3s la necesidad de una alta capacidad de resoluci3n formal para llevar al autor alem3n a la escena, a pesar de que muchos grupos j3venes creyeron que era suficiente con una clara postura ideol3gica o con un estrecho seguimiento de las f3rmulas t3cnicas. La obra de madurez de Brecht, su teatro 3pico, exig3a antes que nada una serena reflexi3n sobre los

medios de producción de significados en escena y un enfrentamiento libre y creativo con la práctica artística. Sin embargo, muchas de estas producciones, protagonizadas por los principales creadores teatrales del momento en España, como Alonso, Salvat, Tamayo o Gómez, al frente de equipos de reconocida calidad, fueron criticadas, a menudo a raíz de los éxitos comerciales obtenidos por el supuesto autor «maldito», por su excesivo cuidado formal, la belleza estética, el deseo de comercialización y éxito, y, finalmente, la despolitización de Brecht, de modo que pudiese ser aceptado por la clase dominante.

Las críticas más frecuentes a las puestas en escena de obras dramáticas de Brecht coincidieron en los puntos esenciales con lo reflejado por los críticos franceses. José Felipe [oct. 1963], ya a comienzos de los años sesenta, apuntó el peligro de esteticismo y monotonía que se cernía entre los seguidores de Brecht: «De hecho es frecuente entre los admiradores de Brecht un esteticismo y una monotonía pasmosa porque, según ellos, Brecht lo quería así» [26]. Crítica en la que coincidía Dort [en.-mar. 1972]: «l'on voit trop de comédiens se contenter d'un jeu appauvri et schématique, sous prétexte de stylisation et de rigueur». Sastre [feb. 1965] señaló igualmente una excesiva carga esteticista en estos montajes, analizando su formalismo como un recurso para escapar de la angustia existencial que amenazaba al individuo en la sociedad, es decir, una especie de «aliviadero estético de lo insoportable» [4]. Estas críticas se justificaban especialmente en los casos en los que —tomando como excusa el imperativo de diversión con el que Brecht abría su *Organon*—¹¹³ la puesta en escena se convertía en una especie de *music-hall*. En términos más generales, el mismo Sastre criticó la aceptación indiscriminada y mitificante de la teoría y la obra teatral de Brecht sin una asimilación previa y una adaptación a la situación y al público español, explicando así el aburrimiento que reinó en muchas de los montajes de obras del autor alemán:

¹¹³ Esta concepción del teatro como forma esencialmente de diversión y entretenimiento con la que se abre el mítico texto brechtiano fue con frecuencia convertida en lema que dirigió el trabajo escénico de muchos de los jóvenes grupos teatrales que intentaron, antes que nada, devolverle al arte de Talía su capacidad lúdica: «Tratemos al teatro como un lugar de diversión —así corresponde enfocar a una estética y procuremos descubrir qué tipo de entretenimiento nos conviene más» [Brecht, 1976, 108].

Hay que analizar, en fin, nuestro propio público para ver nuestros propios *efectos*. Esto no se hacía. Por eso Brecht ha resultado aquí tan aburrido. Resultaba aburrido porque era una importación indiscriminada y acrítica. Había, eso sí, una enorme devoción, creo yo exagerada, por los textos de Brecht [Caudet (entr.), 1984a, 81].

En esta línea, Herrera [nov. 1974a] censuró la errónea espectacularidad, belleza estética y cuidado formal al que habían recurrido algunas de las más importantes representaciones de la obra dramática de Brecht en España, destacando la insuficiente formación de los actores españoles para conseguir una interpretación que se alejaba de la mimesis naturalista, la deficiente preparación dramática de los textos así como la ausencia de la técnica y el método de creación teatral que exigía el modelo teatral brechtiano, de ahí que terminara afirmando que «[e]l Brecht espectacular es al tiempo el “anti-Brecht”» [4].

Sin embargo, no dejó de valorarse la relevancia y autonomía que la teoría teatral brechtiana otorgó a los diferentes elementos de la puesta en escena y al fenómeno de la creación como acto responsable y consciente que suponía el montaje de una obra. Esto tuvo incidencia en el desarrollo de la libertad creadora de los diferentes artífices del hecho escénico, pero, especialmente, en el proceso de toma de conciencia del intérprete sobre su trabajo, que ya había comenzado con el sistema de interpretación de Stanislavski. Quinto [mayo 1965], en unas conferencias ofrecidas en el Teatro Estudio de Madrid con el título genérico de «La ética del actor», subrayaba este aspecto: «Cualquiera que sea el papel que interprete debe actuar en su propio nombre, con sus propios riesgos y peligros» [4]. Otro de los acuerdos generales de la crítica con respecto a la influencia de la obra de Brecht consistía en el énfasis de su dramaturgia sobre el aspecto lúdico y divertido del teatro. El teatro, antes que nada, debía ser diversión, pero una diversión adecuada a los tiempos contemporáneos. El mismo Sastre [ag.-set. 1970] reconocía la deuda con el dramaturgo alemán en el «tardío descubrimiento»:

Que estas producciones se realizaran «more lúdico», siendo como es, algo obvio, para nosotros ha sido, sin embargo, un tardío descubrimiento: hemos considerado la actividad

teatral como una ocupación estrictamente «seria», quizá hasta que Brecht nos llamó la atención, en el *Pequeño órganon*, sobre el carácter lúdico, recreativo de todo el teatro —incluso hasta el más serio— [16].

IV.2. ANÁLISIS Y RECEPCIÓN DE LA ESCENIFICACIÓN DE LA OBRA DRAMÁTICA DE BRECHT EN ESPAÑA

1. ADB: *L'Òpera de tres rals* (1963)

En 1963 la Agrupació Dramàtic de Barcelona realizaba en Barcelona su última representación, después de ocho años de labor ininterrumpida, poco antes de la prohibición de *L'Òpera de tres rals*, adaptación de la obra de Brecht *Die Dreigroschenoper* realizada por Joan Oliver para el texto dialogado y Feliu Formosa para las canciones, y dirigida por Frederic Roda. Constituyó la primera obra de Brecht representada en España a taquilla abierta, en un teatro y en versión casi integral. La obra fue el resultado de la adaptación que el dramaturgo alemán realizó de la novela de John Gay *The Beggar's Opera* al Soho inglés con la intención de mostrar, a través de un estilo todavía fuertemente deudor de la corriente expresionista que tomaba elementos de la tradición alemana del cabaret, los turbios y complejos mecanismos de degradación, engaño y corrupción que mantenían a la burguesía en el poder. No es casualidad que este texto sea uno de los que más difusión y fortuna alcanzó en el teatro contemporáneo, llegando a conocer incluso una versión cinematográfica. Su carácter expresionista, el ritmo ágil, los frecuentes cortes musicales y el abigarrado submundo que presenta lo hacía especialmente propicio para diversas recreaciones artísticas que podían oscilar desde el crudo realismo de tono expresionista hasta la acentuación de sus frecuentes interrupciones musicales para llegar a un espectáculo entre cabaretístico y revisteril, sin

excluir la posibilidad de un puesta en escena sencilla y fría, basada en la economía de medios.¹¹⁴

Tras un primer intento de representación en junio de 1963 —frustrado por una prohibición debida a una estancia del General Franco en Barcelona—, pudo estrenarse finalmente el 12 de noviembre en el Palau de la Música. Los resultados, sin embargo, no obtuvieron el respaldo de la crítica. Salvat [mayo 1965b] se refirió a un montaje irregular, donde, al lado de buenas escenas, otras recordaban a la tradición del sainete catalán, destacando la ausencia de un planteamiento económico, social o histórico en beneficio de la creación espectacular: «Roda sintió la atracción del espectáculo por el puro espectáculo y, en este sentido, consiguió plenamente su puesta en escena» [64]. Elogió, no obstante, la suntuosidad de los figurines de Carlota Soldevila, pero criticó el decorado, de Bachs Torner, en blanco y negro de fotografía por ser contrario al espíritu brechtiano. En el capítulo de interpretación, destacó los trabajos de Adelaida Espinal, Nuria Picas y Carlota Soldevila por su rigor intelectual, frente al resto del elenco que derivó hacia formas propias del teatro más tradicional. La música, adaptación de Ros Marbá de las partituras de Kurt Weil, interpretadas por un órgano electrónico, piano, contrabajo y grupo de percusión, fue rechazada por su falta de agresividad, de sugerencia y de color. Farreras [23.11.63] apuntó también las irregularidades en la interpretación, la falta de recursos en la puesta en escena y cierta pobreza en los resultados: «El sucio retablo humano de Brecht fue traicionado muy a menudo por una especie de asepsia interpretativa de los actores, un tanto sorprendidos ellos mismos de encontrarse perdidos en semejante laberinto». Todas las deficiencias que encontró la crítica no evitaron, no obstante, un notable éxito, que provocó incluso la grabación del espectáculo en un disco. En el ensayo de Fàbregas [mar. 1977, 53] sobre la incorporación de Brecht a los escenarios catalanes, si bien no se dejó de apuntar la importancia del montaje de la ADB como la integración del autor alemán al teatro contemporáneo español, se puso de

¹¹⁴ En Salvat [mayo 1965b] puede encontrarse un breve análisis de las principales propuestas teatrales de *Die Dreigroschenoper*, desde su estreno dirigido por Brecht en 1928 en el Teatro am Schiffbauerdam, en Berlín, hasta su reposición por el Berliner Ensemble en 1960, dirigida por Enrich Engel, pasando por el montaje de Hans Schalle en la Schauspielhaus de Bochum o la famosa puesta en escena de Giorgio Strehler en el Teatro Piccolo de Milán.

manifiesto la dificultad que iba a tener un grupo teatral caracterizado por su tono ecléctico y culturalista para llevar la dramaturgia brechtiana a la escena:¹¹⁵

L'estrena de *L'Òpera de tres rals*, que representa la incorporació de Brecht als nostres escenaris, no constitueix encara una mostra de teatre èpic. Si més no en el sentit tècnic de l'expressió. El mateix eclecticisme de l'ADB li impedeix de triar un camí i aprofundir-hi. Brecht ha estat una curiositat, hom ha representat l'obra amb una gran cura, però segons uns mètodes d'interpretació que cal considerar tradicionals.

2. José María Loperena: *La ópera de los tres peniques* (1965)

La propuesta de Roda contrastó con el segundo montaje de Brecht que alcanzaba amplia difusión, llevado al Teatro Poliorama por José María Loperena en 1965 en la traducción y adaptación de Anny Renie y Enrique Ortenbach de *La ópera de los tres peniques*. La propuesta de Loperena, con Luis Aguilé en la figura central de Mackie, acompañado de Carlos Lemos y Amparo Soler Leal, tuvo como primera preocupación la creación de un espectáculo atractivo, musical, colorista y divertido. La obra, para escándalo de los brechtianos, quedó transformada en un musical que no tuvo gran fortuna. El «*Song* de los cañones» se expresó a través de una especie de *claqué* a la americana y el baile de Jenny y Mackie en un tango. Los decorados fueron encargados de nuevo a Bachs Torner, que prescindió de los blancos y negros en beneficio de la creación de una atmósfera diferente.

El llevar al mítico Brecht a una de las arterias centrales del teatro comercial barcelonés y con todos los faustos de primeras figuras que la situación exigía colocó la

¹¹⁵ En su trabajo, el investigador catalán señaló, dentro de una línea de continuidad en la labor de integración de Brecht a la escena barcelonesa protagonizada, principalmente, por las figuras de Feliu Formosa, Ricard Salvat y Josep Maria Carandell, la puesta en escena del Teatre Lliure de la *Ascensió i caiguda de la ciutat de Mahagonny* (1977) como «una fita de plenitud», de la que apuntaba los nombres de Formosa y Soldevila, ya presentes en el espectáculo de la ADB.

obra del autor alemán en el centro de todas las polémicas teatrales del momento, sin que esto llegase a evitar el fracaso de público. Como la mayor parte de la crítica, Sordo [ab. 1965] juzgó la adaptación de inaceptable, especialmente las canciones, tanto por su traducción como por su métrica, rechazando el aire parodístico, pero frívolo y excesivamente arrevistado del equipo Loperena-Ortenbach. Incluso el decorado le pareció más propio de comedia policiaca. La interpretación, tanto la teatral como la musical, fue deficiente. Salvat [mayo 1965b] criticó igualmente el montaje del Poliorama, apuntando la posibilidad desaprovechada de convertir la obra en una parodia del género revisteril y musical, como años más tarde haría Tábano: «Ver actuar a Carlos Lemos en Peachum, Amparo Soler Leal en Polly, producía una extraordinaria incomodidad. Estos actores, que en algún momento hemos admirado, quedaban perdidos, como espantados, en un espectáculo que se hundía a cada paso» [52]. Desaprobó los figurines, que presentaban a Peachum al estilo de Búfalo Bill, adornada «la chaqueta con monedas para demostrar su afán de riquezas», aprobando no obstante los decorados por el sentido «muy utilitario y de gama adecuada».

3. Brecht en los grupos teatrales (1962-1965)

También en Madrid, la temporada 1962-63 trajo las primeras representaciones de Brecht, aunque dentro de círculos minoritarios y de ámbito reducido. Julián Marcos escenificó en la Asociación de Mujeres Universitarias *Aria*, *hermana mía* y *El soplón*, dos de los textos breves de *Terror y miseria del III Reich*.¹¹⁶ En esta misma temporada, Álvaro Guadaño, con el TEU de Ingenieros Industriales, montó *El acuerdo*. A partir de 1963 las representaciones de textos de Brecht fueron multiplicándose gracias a los grupos jóvenes, teatros de cámara o universitarios. Las obras preferidas por estos grupos fueron las didácticas (*Lehrstücke*), obras breves que requerían poco dispositivo escénico y que el mismo Brecht había concebido para su montaje por grupos no profesionales, a fin de que ellos mismos reflexionasen sobre los temas tratados en estas. Una temporada más tarde, los textos de *Terror y miseria del III Reich*, publicados por *Primer Acto*, volvían de nuevo a la escena de manos de Mario Antolín. Aitor de Goiricelaya montó

¹¹⁶ Los textos escenificados fueron publicados en *Primer Acto* 46 (oct. 1963).

Aquel que dice que sí, aquel que dice que no y David Ladra, *El acuerdo*. En 1965, el Teatro Nacional Universitario, bajo la batuta de Alberto Castilla, llevó hasta el María Guerrero en sesión única *El círculo de tiza caucasiano*, precedido por el poema «Odas a las generaciones venideras». Esta última fue calificada por Monleón [13.4.1967] como «sesión “histórica”, en la medida en que por primera vez, sonó en un gran teatro madrileño la palabra de Brecht». La propuesta escénica subrayó los elementos grotescos creando una versión farsesca con un ritmo ágil que tendió a fusionar las escenas. La ambición y el riesgo no se vieron, sin embargo, recompensados por los resultados.

En Cataluña, obras como *La excepción y la regla*, *El que dice que sí y el que dice que no* y, como en el caso de Madrid, algunas de los textos cortos de *Terror y miseria del III Reich* fueron objeto del interés de numerosos grupos de Barcelona y la comarca que llevaron las obras por los cinturones industriales, Sabadell y Tarrasa especialmente. Las representaciones fueron seguidas de coloquios con el fin de analizar las estructuras sociales y sus mecanismos a partir del ejemplo propuesto en la obra. El grupo Gil Vicente, fundado en 1960 por Feliu Formosa, representó *La excepción y la regla* en barriadas industriales y arrabales. Igualmente, la EADAG montó *La esposa judía*, perteneciente a *Terror y miseria...*, en un programa triple en el que también constaba la obra *No importa donde se nace*, del propio Salvat, y *El canto de la muerte*, de Tawfick-al-Hakim, programa con fines didácticos concebido para ser representado ante barriadas populares. En el ámbito universitario, cabe destacar, en 1963, *La condena de Lúcul*, montada por el TEU de Arquitectura, y, un año más tarde, los estudiantes de Económicas escenificaron *L'accord*.

Hacia 1965, Brecht y su teatro épico, si bien no había conocido representaciones excesivamente afortunadas, se había convertido en motivo de polémica en los ambientes teatrales renovadores e incluso en círculos más conservadores. Sus puestas en escena no alcanzaron el beneplácito de la crítica, que, no obstante, no dejó de alabar el intento innovador que suponía traer al autor alemán hasta los escenarios españoles y el esfuerzo de reflexión sobre los mecanismos de la comunicación teatral que esto implicaba. Brecht se había convertido en tema de discusión y polémica en torno a la creación teatral y el compromiso social, aunque esto no llegase a concretarse en una verdadera renovación

escénica en lo que al montaje de sus textos se refiere. Frente a una mínima incidencia en los teatros comerciales, el *Pequeño órgano...* y los conceptos claves de la dramaturgia brechtiana llenaban páginas, reseñas, críticas y horas de discusión entre los grupos más jóvenes de teatro. La «distanciación» se había convertido en un término mágico utilizado en los más diversos contextos, Brecht dejaba de ser un autor de teatro, el autor de una dramaturgia, para ser toda una declaración de fe política. Desde las posiciones marxistas más ortodoxas no dejaron de oírse las denuncias del falseamiento al que, supuestamente, se sometía los rasgos formales brechtianos al desligarlos del contexto ideológico y social que los sostenía y les daba sentido dentro de la dramaturgia enunciada por el autor:

el snobismo, unido a una angustiosa necesidad de conocimiento, superadora del silencio cultural oficial en el cual nos hemos movido, nos movemos, ha motivado, entre los ambientes más interesados por el teatro, especialmente en el campo universitario, un aluvión de términos: distanciación, teatro épico, efecto V..., desligados de las obras concretas que las motivaban, desligados de la filosofía que las sustentaba y las proporcionaba su significado y coherencia, y, por consiguiente, difícilmente comprensibles en su recto sentido [Bilbatúa, en. 1967, 40].

La frecuente reducción de la dramaturgia brechtiana a una propuesta teatral con un fuerte contenido social explicaba el hecho de que las influencias más fructíferas de la recepción de Brecht tuvieran lugar en el desarrollo de nuevas dramaturgias deudoras de la teoría brechtiana, fundamentalmente, por su carácter narrativo y fragmentario y la libertad formal que estos rasgos ofrecían. Partiendo de una concepción más social que estética del fenómeno teatral, la difusión de sus obras en ámbitos catalanes tradicionalmente ajenos al teatro a través de la representación de grupos jóvenes de carácter renovador como Gil Vicente o la EADAG constituyó un notable fenómeno que no tuvo lugar con la misma intensidad en el teatro madrileño. La crítica no tardó en reflejar de forma entusiasta —en contraste con el pesimismo que reinaba en Madrid en torno a la recepción de Brecht— la asimilación por parte de los nuevos grupos de la teoría teatral brechtiana:

Ens sembla veure, primer que res, una magnífica i unànime comprensió del que pot representar Brecht per al teatre universal i per a nosaltres. La teoria i pràctica del teatre èpic, interpretades per uns i altres, per tots els que més o menys es troben familiaritzats amb el món del teatre «amateur» o independent, demostra una assimilació molt conscient de la funció del teatre de Bertolt Brecht, [...] que veu en la forma brechtiana una magnífica possibilitat de lluita contra una crisi endèmica [Formosa, mayo 1964].

Grosso modo, pueden distinguirse dos corrientes formales a través de las cuales se llevaron los textos de Brecht a la escena: por un lado, estos constituyeron un acicate más en la evolución hacia un realismo austero que venía definiéndose desde los últimos años cincuenta, lejos de todo barroquismo o idea de grandeza, con un mínimo de elementos escénicos y la centralización de la figura desnuda del actor, a menudo sobre cámara negra y vestido con mallas; por otro, algunas de sus obras, como *La ópera de tres centavos*, *Un hombre es un hombre* o *El círculo de tiza caucásico*, dieron pie para desarrollar una línea teatral más expresionista y grotesca, de tono farsesco, que buscaba nuevos lenguajes escénicos en formas parateatrales de raíz popular, como las marionetas, el guiñol, la revista o el cabaret y que quiso imprimir una renovadora libertad creadora ausente en propuestas más ortodoxas.

Hacia 1965, Monleón [mayo 1965] hacía un balance de la cuestión en el que se reflejaba el creciente interés por la teoría teatral épica de Brecht y las puestas en escena de sus textos, aunque estas siguiesen siendo minoritarias:

Sin embargo, si nos atenemos a la vida teatral española, es mucho. Lo que venía siendo simple texto dramático, discusión teórica y, con frecuencia, mito un tanto abstracto, ha empezado a ser materia de trabajo, representación, piedra de toque para medir la situación enfermiza de nuestro teatro, ejemplo vivo, en suma, de una dramaturgia situada al nivel general de nuestra época [45].

Los resultados no parecían ser demasiado favorables. Monleón achacaba la debilidad formal de las propuestas a la falta de una formación y una tradición teatral que sostenía el

teatro épico de Brecht. El «seudonaturalismo» predominante, la ausencia de la tradición cabaretística alemana, el estancamiento en un realismo expresionista había obstaculizado —en opinión del crítico— el llegar a una realización óptima de los textos de Brecht.¹¹⁷

Hasta ahora, lógicamente, las obras del autor alemán han sido hechas un tanto a contrapelo, por universitarios, en ámbitos minoritarios o por una compañía profesional que, pese a formarla algunos nombres muy conocidos, no podía partir de bases rigurosas. Este ha sido el lógico balance: impotencia.

4. José Tamayo: *Madre Coraje* (1966)

En 1966 la difusión de la obra dramática de Brecht en España llegaba a su punto culminante. El autor alemán saltaba de los colegios mayores y los festivales de teatro de cámara y ensayo para conquistar la escena comercial madrileña. Nombres de reconocido prestigio en el teatro profesional, tanto de los ámbitos mayoritarios como de circuitos restringidos, presentaron a la ya mítica figura al público teatral madrileño más amplio. El que había sido feudo exclusivo de grupos universitarios y de cámara era ensalzado hasta los altares del teatro comercial: Brecht en el Reina Victoria. El panorama teatral español se hacía más confuso e interesante, las fronteras entre unos y otros círculos teatrales comenzaba a difuminarse: para sorpresa de iconoclastas y revolucionarios, Brecht era aplaudido por la burguesía. A comienzos de 1967, Monleón [21.1.1967] describía esta situación de posturas menos extremas, pero resultados más reales, y calificaba el año que acababa de transcurrir como la definitiva consolidación de Brecht en la escena española: «Para mí, el 66 podría resumirse diciendo que es el “año Brecht”. El año de *Madre*

¹¹⁷ Nótese, sin embargo, que este negativo balance era aplicable igualmente a la mayor parte del panorama teatral europeo en lo que a recepción de la obra dramática de Brecht se refiere. Dort, Barthès, Desuché hablaban en los mismos términos —aunque a diferentes niveles y salvando siempre las diferencias— acerca de la puesta en escena de textos de Brecht dirigidos por otros directores. Esto quiere decir que el problema no radicaba en la especial minusvalía de la situación teatral en España, sino que el teatro en España seguía una problemática y unas líneas de evolución que respondía a los mismos discursos ideológicos y teatrales que se estaban desarrollando en el resto de Europa.

Coraje en Madrid y La bona persona de Sezuan en Barcelona. El año de la venta de sus obras completas en edición argentina».

José Tamayo y Antonio Buero Vallejo, dos nombres respetados que no dejaban de levantar susceptibilidades entre los colaboradores de *Primer Acto*, fueron los protagonistas del primer estreno comercial de Brecht en Madrid, abriendo la temporada 1966-67. El mítico personaje brechtiano, *Madre Coraje*, tirando de su carro, fue encarnado por Amelia de la Torre en el Bellas Artes, a quien acompañaba en el reparto Berta Riaza, Manuel Galiana o Gabriel Llopart, entre otros muchos. El equipo teatral [Álvaro, 1967, 286] advirtió de sus propósitos de moderación, de la fidelidad al texto, pero dentro de los límites del teatro español. A través de un realismo depurado, con un mínimo de elementos escénicos, y algunos rasgos expresionistas, se expresó el drama brechtiano. El decorado fue encargado a Sigfrido Bürman y los figurines a Víctor María Cortezo, que, siguiendo las claves escenográficas del *Modell*, partieron de un escenario desnudo en el que se recortaba el carromato así como otros objetos mínimos con toda la precisión materialista naturalista que caracterizaba el objeto escénico en el teatro épico de Brecht. La iluminación, sin embargo, sí recurrió a efectismos embellecedores que revistieron la escena de sentimentalismo. José Antonio Torres realizó los arreglos sobre la música de Paul Dessau.

La crítica [Álvaro, 1967, 288-289] saludó calurosamente el montaje, pero nadie parecía extrañarse ante un nuevo código escénico o ante la renovación que debía suponer el teatro épico. García Pavón (*Arriba*) elogió el punto medio en el que se había sabido mantener el montaje, su austeridad, contención y expresividad:

no hay «tamayismo». Ni radicalidad brechtiana. Una bella austeridad. Un brechtismo levemente carnoso. Luces, encuadre negro del foro, trajes —cada traje compone al personaje—, carreta, música, recitados, medida, contención en los intérpretes, componen uno de los espectáculo más definitivos que han aparecido en nuestros teatros [293].

La mayor parte de la crítica coincidió en valorar este montaje como uno de los mejores aciertos de su director. A través de Brecht, Tamayo se alejaba del tono realista que le había caracterizado, de su monumentalidad y grandeza, para adentrarse en un realismo contenido, sostenido por unos elementos mínimos. Los únicos rasgos brechtianos que se descubrieron en el montaje fueron aquellos aportados por el propio texto dramático, la contradicción de sus personajes, el carácter narrativo, la división en cuadros, aunque estos no llegasen a encontrar una expresión escénica adecuada al carácter épico. Incluso la crítica más «antibrechtiana» aceptó el trabajo de Buero y Tamayo. Marquerie (*Pueblo*), por ejemplo, alabó la belleza conseguida a partir de la renuncia a los rasgos distanciadores y fragmentarios del teatro épico. Como voz disonante, véase, por ejemplo, el juicio de González Ruiz (*Ya*), que cifró el acierto de la obra en su puesta en escena: «La versión del *Bellas Artes* es, por todos conceptos excelente. Pero la obra sigue siendo pesada y monótona hasta el punto que necesita de una presentación singularmente acertada» [297]. La crítica fue unánime en subrayar la emoción que se alcanzó en el *Bellas Artes*, especialmente en sus cuadros finales.

Los sectores marxistas, aun aceptando la coherencia del montaje de Tamayo, negaron cualquier relación entre su propuesta escénica y el teatro épico brechtiano. Bilbatúa [en. 1967], sin negar los aciertos de Tamayo, los calificó bajo una dramaturgia cerrada, concebida a partir de una estética atrasada, que quedaba lejos del carácter abierto de la obra teatral de Brecht. Situándose al margen del mayor o menor grado de «brechtismo» en la obra del *Bella Artes*, el crítico de *Cuadernos para el Diálogo* llamó la atención sobre el hecho de que no se trataba de una cuestión de gradación, sino de la concepción general del teatro de la que se partía. Ilustró su argumentación a través del personaje de Madre Coraje, presentado en el *Bellas Artes* como un símbolo de la paz universal frente a la guerra, personaje con el que el espectador termina identificándose. Sin embargo, de acuerdo con la teoría teatral de Brecht: los personajes no son ni positivos ni negativos, sino testimonios, siempre contradictorios, que responden de forma dialéctica a la realidad. Monleón [13.4.1967], en términos más moderados, aludió a la excesiva dramatización del trabajo de Tamayo, con el fin de huir de los manidos tópicos «brechtianos» de la distanciaci3n y no extrañar demasiado a un público no acostumbrado. De este modo, la obra se convertía en un drama centrado en sus

individuos y sus problemas personales, como correspondía a la tradición del teatro burgués. A pesar de todo, la realización escénica, unida al reclamo que constituía el nombre del autor alemán, recibió todo el respaldo del público. La obra, estrenada el 6 de octubre, llegó hasta el 5 de febrero, a lo largo de 123 días de representación [Cuesta, 1988].

5. Ricard Salvat: *La bona persona de Sezuan* (1966)

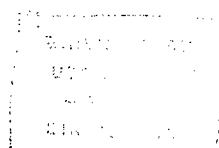
Ante una confusa situación en torno al legado teatral de Brecht, Ricard Salvat, uno de los mejores conocedores del teatro alemán y de la teoría épica de Brecht, afrontó el montaje de una larga obra del autor alemán de difícil escenificación, *La buena persona de Sezuan*, una de las empresas teatrales más relevantes en la recepción de Brecht en España en los años sesenta, tanto por el equipo y por los resultados, como por la difusión que pudo alcanzar gracias a su estreno en el popular Teatro Romea de Barcelona y al éxito conseguido más tarde en el Reina Victoria de Madrid. Salvat asumía, antes de nada, la responsabilidad de seguir introduciendo a Brecht en España, y, a partir de esta postura ética, defendió la opción de un montaje totalmente coherente con la obra teórica de Brecht y su puesta en escena en el *Berliner Ensemble*. Para el trabajo en catalán se partió de la traducción de Carme Serrallonga, bajo la supervisión del propio Salvat y de José María Carandell, en la que se buscó la fidelidad al texto. En lo que respecta a su versión en castellano, el mismo director de la compañía de actores, Armando Moreno, junto con José Monleón, se encargaron de realizar un respetuoso vertido al castellano, una fiel versión brechtiana que iluminase un confuso panorama repleto de «Brecht» teórico, pero carente de concreción escénica. La adaptación, no obstante, se acortó ligeramente.

Salvat [ab. 1967] declaraba haber elegido esta obra por la libertad que le concedía la ausencia del *Modell*, pudiendo eludir así la obligación de realizar una representación rigurosamente épica para la que no habría ni público ni condiciones materiales de realización, como el tiempo de ensayo, escenario suficientemente profundo, un equipo colectivo de dirección y dramaturgia, un teatro subvencionado y actores formados uniformemente en la teoría teatral brechtiana. El director catalán, consciente de

la situación de partida, optó por una puesta en escena sencilla y clarificadora que, no obstante, no traicionase los principios estéticos de la teoría teatral brechtiana. Se intentó diferenciar todo lo posible los tres planos fundamentales que estructuraban la parábola: el plano principal de Shen-Té y Shui-Ta, el de Wang y el mundo de los dioses entre ambos. Con la diferenciación de estos tres núcleos se pretendía diferenciar los respectivos centros de interés que canalizasen la atención de los diferentes públicos, ya sea hacia uno u otro plano. Sin embargo, debido a las reducidas dimensiones de los escenarios del Romea y el Reina Victoria, se tuvo que renunciar a la construcción de varios decorados, a un escenario giratorio o a una alfombra rodante que hubiesen facilitado la diferencia de los tres niveles. Armand Carmona Torrandel realizó, pues, un decorado de tono realista con cierto tono poético centrado en la tienda y la factoría de tabaco, es decir, el plano de Shen-Té y Shui-Ta. Para los otros dos planos, se recurrió a escenificaciones ante el telón bajado, de modo que se hiciese patente la distancia entre ellos, especialmente en el caso del coro de los dioses, donde además se marcó un tono burlón que recogiese la tradición cabaretística centroeuropea. Esta separación daba a los dioses un carácter marginal, irreal y falsamente poético, que marcaba de forma burlona su impotencia. El escenario quedaba libre para el plano de Shen-Té y Shui-Ta.

La imposibilidad de realizar una propuesta rigurosamente brechtiana hizo rechazar los presupuestos dramaturgicos fijados por el colectivo del *Berliner Ensemble* en sus últimos montajes. Así que se optó por una vía intermedia entre el realismo y la representación épica más ortodoxa, una representación que reflejase el momento histórico en el que se encontraba la evolución teatral de Brecht cuando concebió la obra, es decir, en proceso de formación de su revolución estética. De este modo, no solo se mantendría fidelidad a la evolución teatral del dramaturgo alemán, sino que el espectáculo se adecuaría al estadio intermedio en el que se encontraba la recepción de Brecht por el público español mayoritario, al mismo tiempo que cumpliría la función de facilitar el paso a otras propuestas más rigurosamente brechtianas:

Creo, pues, que situando el texto en su devenir estético, conseguía una mayor fidelidad a Brecht como proceso histórico, una mayor coherencia, ante futuros espectáculos brechtianos que pueda montar y no obligaba al público a dar ese



salto brutal que comporta pasar del casi exclusivo teatro burgués ambiente y de la interpretación romántica que aún sufrimos en España, al más riguroso tono brechtiano, sin pasar por algunas esenciales etapas intermedias [Salvat, ab. 1967, 14].

Tanto en los decorados como en los figurines, diseñados por Joan Salvat, se evitó todo pintoresquismo chino para recurrir a un vestuario actual con algunos elementos mínimos de tono oriental. Como decorado continente, siguiendo el material gráfico de Strehler y Damiani en el *Piccolo Teatro*, de Milán (1958), se optó por unos altos postes de telégrafos que marcaban el proceso de desarrollo técnico y europeización latente en la obra. Salvat se basó igualmente en la foto-crónica del trabajo de Beno Besson en el *Berliner Ensemble* (1957), cedidos por Helene Weigel. Armand Cardona Torrandel pintó una serie de telones con cierto tono irónico y algunos elementos orientales que le ofrecieron unidad estética a todo el montaje. El resultado fue calificado por Salvat [jun. 1996] como «la més vibrant, poètica i refinada de totes les seves escenografies». Igualmente, contribuyó en el diseño de los figurines y se encargó de las máscaras, los muebles y del resto de los elementos plásticos. La iluminación, de Maria Aurèlia Capmany, buscó la uniformidad en el tono de la obra. Se mantuvo la partitura descriptiva de Paul Dessau y sus constantes rupturas melódicas, dirigida por Joan Guinjoán en el *Romea*, y por Alberto Blancafort en el *Reina Victoria*. En cuanto a la interpretación, en la que destacó la figura central de Nuria Espert, se rechazaron las tipificaciones de los esquemas emotivos e interpretativos tradicionales, evitando el tono realista al uso. Se persiguió la viveza y la precisión en un clima de libertad. Salvat priorizó la expresión de la relación entre los diferentes personajes y de estos con los objetos, buscando la significación social de cada individuo en detrimento de las relaciones psicológicas. Cabe también destacar la colaboración de dos figuras importantes del teatro contemporáneo, Gerardo Malla y Josep Anton Codina, como ayudantes de dirección, así como intérpretes. Para la representación en Madrid, la escenografía corrió a cargo de Armando Moreno, se varió parte del reparto y se redujo el tiempo de representación en tres cuartos de hora, con lo cual quedaba en tres horas.

La recepción perdió el tono elogioso que había obtenido el trabajo de Tamayo. La crítica se dividió tanto en Barcelona como en Madrid y juicios casi contradictorios se sucedieron. No obstante, en ambas escenificaciones, la obra contó con el caluroso recibimiento por parte del público, sin olvidar la deuda que esta recepción podía guardar con el polémico nombre del autor alemán. Isasi Angulo [1974, 485] recordó esta obra como «uno de los hitos del teatro español de postguerra», aunque su repercusión, finalmente, no fuera tanta como se esperaba. Luz Morales [23.12.1966] rememoró el interés y hasta la pasión con la que se siguieron las casi cuatro horas de representación del estreno: «a las dos y media de la madrugada, hora en que terminaba la función, restaban ánimos aún para reiterar y prolongar las ovaciones». Roda [31.12.1966] comenzó aludiendo a la expectación que había suscitado el estreno: «Pocas veces hemos esperado con tanta atención, con tanto interés, con un tan grande reconocimiento de gratitud hacia quienes lo han hecho posible». Sin embargo, el crítico insistió en el carácter lineal, monótono, reiterativo y cansado en el que transcurrió: «el sermón y la demostración dialéctica nos sorprenden más de una vez y no agradablemente. Debe ser culpa nuestra por falta de preparación épica». Acusó la obra de «reverencialmente respetuosa con el espíritu, más que de Brecht, del brechtismo» y negó toda novedad en la puesta en escena, aunque valoró la realización de algunos cuadros por separado, especialmente los iniciales, así como la fuerza y eficacia conseguida a través de la contención en la interpretación de Espert, sobre todo en aquellos trabajos en solitario. Criticó, sin embargo, la labor de otros actores por su deficiente declamación y actuación. Moix [1967a] defendió la opción de Salvat de presentar un Brecht formalmente ortodoxo, rechazando las vías fáciles de la deformación o la farsa. Lo calificó como el primer Brecht «fiel» ofrecido en Barcelona y, a pesar de haber derivado en un fuerte academicismo y un exceso de duración, lo consideró totalmente justificado. Señaló la eficacia de los secos contrastes entre los momentos de tensión y de lirismo y enjuició positivamente la valoración que se hizo de algunos objetos en escena, como el cubo de basura en el que comía el niño, los pantalones de Shui-Ta colgados frente a la casa o los guantes de la señora Xin. Sin embargo, rechazó la expresión no realista del estado del tiempo, como la lluvia a través de la luz. Censuró la deficiente preparación de los actores en los incisos líricos y la postura solemne de los dioses, para los que Salvat rechazó la deformación esperpéntica; pero, elogió el rendimiento de la interpretación épica (gestos,

insinuaciones e interrupciones explicativas) de la mayor parte del elenco, destacando a Manuel Trilla, por su acertada búsqueda del gesto, como el gran triunfador en el personaje de Whang. El mismo Salvat [Isasi Angulo, 1974, 487] coincidió en destacar la capacidad recreadora de este actor en sus interpretaciones que «no tiene parangón — repito — en nuestros medios». Sagarra [28.12.1966] calificó de «éxito completo» algunos momentos de la obra por su expresión gestual y movimiento de los actores, destacando la fuerza y belleza «impresionante» de la escena del banquete. Destacó el trabajo de Elisenda Ribas, Carmen Contreras y Miguel Graneri, que alcanzaron un «nivel insospechado». Sagarra concluyó juzgando la representación como un éxito en su mayor parte, aunque criticó algunos fallos, como los personajes de los dioses, que no reflejaban el progresivo proceso de ridiculez descrito en el texto dramático. La obra se retiró del cartel en pleno éxito, debido a la idea que en ese momento Salvat defendía de una programación no comercial, sino cultural, en la que el éxito de público jugase un papel secundario, por lo que tan solo accedió a prorrogarla dos semanas.

El estreno en Madrid tuvo lugar el 22 de marzo de 1967 y su recepción [Álvaro, 1968, 233-242] no conoció tampoco la unanimidad. Monleón [ab. 1967] llegó a señalar la ineficacia de la crítica, que se dividió entre los que se dedicaron a discutir la mayor o menor fidelidad del montaje a la teoría teatral brechtiana y aquellos que rechazaban directamente la obra del autor desde posiciones contrarias a los presupuestos ideológicos o estéticos del teatro épico. Mientras que el análisis de la puesta en escena o la explicación del trabajo presentado en el Reina Victoria quedaban escamoteados, solapados en consideraciones y argumentaciones teóricas en torno al polémico teatro épico de Brecht. Especial controversia alcanzaron los personajes de los dioses, por su tono burlesco, distanciado y hasta contradictorio. López Sancho (*ABC*) rechazó tanto la versión literaria como la escénica, por introducir estos personajes entre el público, quebrando así la ortodoxia brechtiana de la distanciación. Álvaro aconsejó enfrentarse a la obra al margen de prejuicios ideológicos y formales para descubrir toda su valía. Valoró especialmente la dirección y la sencillez de los decorados. En contraste con esta, la reseña del mismo Marquerie (*Pueblo*), conocido detractor del teatro brechtiano, elogió tanto los sencillos elementos escenográficos de Cardona Torrandel, como la «excelente» dirección de Salvat, que «muy fiel a la intención de la obra, supo conjuntar, disciplinar y

dar acento justo a cada una de las escenas». Igualmente, valoró la versión de Monleón y Moreno. Valencia (*Marca*) juzgó la propuesta como «lo más brechtiano que se ha hecho en España» [241]. Los elogios a la interpretación de Espert fueron unánimes. El propio Salvat [Isasi Angulo, 1974] reconoció que su actuación estuvo más conseguida en Madrid, valorando el trabajo de la actriz como una de las cotas más altas de toda su carrera. Rodríguez Sanz [1967] calificó la dirección como el primer punto de partida válido para empezar a discutir los presupuestos brechtianos relativos a la puesta en escena y su posible aclimatación en España. Destacó la «plenitud formal» del espectáculo, «sin un asomo de preciosismo», aunque señaló un excesivo academicismo y seriedad, que limitaron la creatividad del director y dificultaron la recepción por un público no preparado. Bilbatúa [feb. 1967], sin disimular la molestia por el hecho de que la burguesía hubiese aplaudido la obra, calificó el montaje como la primera puesta en escena que no traicionaba los presupuestos ideológicos de Brecht, aunque apuntase algunos defectos menores, como la tendencia naturalista en los decorados o el reducido espacio de un escenario que no superaba los seis metros y del que hubo que utilizar hasta las paredes del fondo. De ahí que el crítico juzgase la puesta en escena más propia de una obra didáctica que de una parábola épica.

Monleón, en el panorama que configuró la recepción en Madrid, destacó la labor de captación de público universitario que posibilitó la permanencia del espectáculo en un teatro como el Reina Victoria. La nefasta influencia de las críticas negativas del *ABC* y del *Ya* parecían acabar definitivamente con la aventura de este texto en Madrid, cuando apareció por televisión el elogioso juicio de Enrique Llovet. El público universitario, tras una intensa campaña de lanzamiento y con el reclamo de los descuentos del 50%, acudió al teatro y consiguió durante algunas semanas las mejores recaudaciones de taquilla después de los musicales. La obra se mantuvo durante cincuenta días [Cuesta, 1988].

6. Bululú: *El sabio y el aduanero* y *La excepción y la regla* (1967)

Progresivamente, grupos independientes, algunos formados también como escuela teatral, con un mayor rigor dramático y preparación técnica, se fueron sumando a los intentos por introducir el teatro épico brechtiano en la escena española.

Antonio Malonda¹¹⁸ y Jesús Sastre, al frente de un grupo de ex-alumnos de la Escuela de Arte Dramático de Madrid denominado Bululú, especializado en la expresión corporal, llevaba al teatro Beatriz *El sabio y el aduanero* y *La excepción y la regla* dentro del Teatro Nacional de Cámara y Ensayo (TNCE). La primera obra estaba construida sobre distintos poemas enmarcados por la *Leyenda sobre el origen del libro Tao-Te-King*, la segunda se trataba, de nuevo, de una pieza didáctica. Cámara negra, mallas negras y cuatro objetos elementales sirvieron de base escenográfica al doble programa: «La cámara negra, un blanco, unas cintas, un pequeño cartel, un bastidor blanco apenas más alto que una persona y de dos metros de ancho... y ya está» [Monleón, 18.11.1967]. Economía de medios, austeridad, centralización de la figura del actor en la escena son los rasgos que caracterizaron la propuesta. La obra se levantó sobre los pilares de la imaginación y la elementalidad. La crítica al capitalismo contenida en la obra didáctica fue expresada igualmente a través de un rechazo a los lenguajes convencionales del teatro comercial. La representación se basó esencialmente en una minuciosa preparación de la expresión corporal como medio de tipificar socialmente los distintos personajes. El carácter lúdico y formal, así como el ritmo ágil, no excluyó un riguroso planteamiento ideológico.

Casali [1967c] elogió la claridad de la puesta en escena que, sin embargo, se sirvió de medios de expresión corporal genuinamente teatrales como la pantomima. El crítico argentino destacó, sobre todo, la eficacia de la propuesta dramatúrgica para acabar con los planteamientos excesivamente trascendentes, serios y estáticos que se estaban aplicando a la obra de Brecht. Malonda y Sastre reivindicaron un Brecht dinámico que no olvidase la importancia del carácter lúdico del teatro. Quinto [en. 1968] calificó la representación como «idónea y consecuente» con el mundo de Brecht. Alabó la disciplina y la armonía de todo el conjunto. A diferencia de otros montajes de Brecht, Bululú, en opinión del crítico, había sabido llevar a escena un Brecht con toda su carga ideológica:

¹¹⁸ Antonio Malonda [1965] era codirector, junto con Luis Molina, de la escuela de teatro Albor, Estudio Teatro, situado en la calle García de Paredes, 76. El centro estaba enfocado en la educación del cuerpo y el enriquecimiento de la expresividad del actor.

Creo que nunca en España, como en este espectáculo, se había llegado a un entendimiento tan profundo y coherente de lo que es —y debe ser— el teatro de Bertolt Brecht, nunca se había conseguido, dentro de la pobre experiencia española, una adecuación tan perfecta entre drama e interpretación, entre significado y dirección [16].

Monleón [18.11.1967], por el contrario, incluso aceptando los acertados resultados formales, puso de relieve el contrasentido de representar el materialismo concreto y humano de Brecht a través del tono aséptico y la abstracción formal de la cámara y las mallas negras. A pesar de todo, el crítico no negó, aparte del rigor que Malonda imprimió al grupo, «una ejemplar frescura y vivacidad» en la obra.

7. José Luis Alonso: *El círculo de tiza caucasiano* (1971)

Dentro de ese primer enfrentamiento de los grandes directores con el mito de Brecht, también le llegó el turno a José Luis Alonso, quien llevó al María Guerrero el polémico montaje de *El círculo de tiza caucasiano*, lo cual le valió su única prohibición en los quince años de director de un teatro nacional bajo el régimen de Franco. La adaptación fue realizada por Pedro Laín Entralgo. Alonso, como correspondía a la línea de sabia medida y contención que caracterizó su labor, tuvo la maestría, una vez más, de ofrecer un Brecht que fuese aceptado por el gran público sin renunciar a las pilares básicos del teatro épico, como señaló el crítico Monleón [8.5.1971, 51]:

Todas las decisiones que regulan el movimiento de los actores, la ruptura radical de cada canción, las luces blancas y estables, la estructura de la escenografía y el naturalismo de los trajes, la mutación visible de los telones pintados que sitúan el lugar de la acción, el armónico choque entre la interpretación de los actores y la intervención del narrador, y cualquier otra dimensión sustancial de la representación, acusan una respetuosa aceptación de los criterios del modo brechtiano, a la vez que una libertad que descarga el montaje de rigorismos librescos.

Alonso supo captar las claves formales que habían hecho internacional el *Berliner Ensemble*: espaciosidad escénica, esquematismo en los decorados, valoración de los elementos imprescindibles, gama de grises para los figurines, belleza formal y tono poético, formación de abigarrados grupos de tono pictórico que recordaban al mismo Brueghel, distanciación irónica en detrimento de la sentimentalidad, etc. Sigfrido Bürman siguió con fidelidad, pero sin perder capacidad de sugerencia y creatividad, las creaciones de la compañía alemana, Javier Artíñano se encargó de los figurines y Pedro Luis Domingo adaptó y dirigió la música de Paul Dessau. Una iluminación uniforme y blanca aportó el tono de claridad característico. Se alcanzó la armonía adecuada para que toda la obra cobrase unidad dentro de una aparente simplicidad, cierta ingenuidad, transparencia y buen gusto, que, a su vez, producían la sensación de comodidad y libertad apuntada por Descuché [1966] como rasgos fundamentales de la puesta en escena del teatro épico de Brecht. Partiendo de la aceptación de los lenguajes escénicos brechtianos, se logró una representación fresca, llena de vida, soltura y espontaneidad. El mismo director así lo expresaba:

aun habiendo seguido en el montaje los consejos de orden general que Brecht nos legó, relacionados con la luminotecnia, escenografía, vestuario, la representación era «eficaz», aleteante, despierta, no una pieza de museo, sino llena de vida, tal vez con demasiada vida... [Alonso, mayo 1973, 20]

La obra se estrenó el 11 de marzo de 1971, obteniendo una calurosa recepción, tanto por parte de la crítica como del público, no habitual en los montajes de Brecht. Las representaciones tuvieron que suspenderse por orden gubernamental cuando contaban más de 150 [Álvaro, 1972]. La puesta en escena, como muchas otras escenificaciones de textos del polémico autor alemán, rebasó el cariz de acontecimiento artístico para convertirse en el evento que protagonizó la vida cultural de Madrid durante unos meses. Alonso recordaba con entusiasmo años más tarde el respaldo popular que obtuvo la obra:

No me atrevería a decir que *El círculo...* sea el mejor Brecht que se haya dado en España, pero sí, porque es un hecho cuantitativo, el que más adhesión popular ha

tenido. Jamás olvidaré los llenos diarios tarde y noche, el fervor del público joven, el entusiasmo y los bravos antes de caer el telón cuando el narrador-cantante se adelantaba, con el pueblo bailando al fondo, y nos decía que las cosas deberían ser para el que mejor las mereciera y trabajara. Y los guardias en la última representación, para impedir que el público, sin entradas, irrumpiese en avalancha dentro de la sala. Gratisimos y reconfortantes recuerdos, repito, a pesar de los pesares [Alonso, mayo 1973, 20].

Las alabanzas de la crítica [Álvaro, 1972, 192-202] fueron casi unánimes. Una vez más, el justo punto medio característico de Alonso, el tono de fácil espontaneidad, de bella simplicidad, silenció suspicacias y le granjeó la adhesión de unos y otros. Unos le elogiaron por haber sabido acercarse al autor alemán desde una práctica teatral alejada al teatro épico, otros, por haber conseguido la más adecuada concreción escénica del teatro épico de Brecht. Álvaro lo calificó como el trabajo más interesante de 1971 y Fernández-Santos [mayo 1971] como la mejor producción de su director, en un claro intento por saltar la barrera e ir más allá, dando libertad a toda su capacidad creadora: «José Luis Alonso, un director de escena, experto y con buen gusto, materializó en su montaje de la obra de Brecht probablemente lo mejor de sí mismo, alcanzado en años y años de experiencia “por debajo de sus posibilidades”», de donde se justificaría, en opinión del crítico, la reacción del sistema político prohibiendo la obra. Fernández-Santos destacó la armonía y la belleza que Alonso fue capaz de crear en escena, que dio unidad al resto de los elementos brechtianos. Los elogios a los sesenta actores y actrices fueron también generalizados, destacando la disciplina y preparación del conjunto que solía caracterizar la dirección de actores de Alonso. La crítica resaltó la encarnación que hizo María Fernanda D’Ocón de una Grucha alegre, vital, aunque —en opinión de Monleón— con un exceso de ingenuidad e infantilismo, y el naturalismo de José Bódalo en el personaje del Juez Azdak.

8. TEI: *Terror y miseria del III Reich* (1967, 1974)

La representación de algunos de los textos de *Terror y miseria del III Reich* por el TEI constituyó otro de los capítulos que animó la vida de Brecht en los escenarios

españoles. Las disensiones en el montaje de esta obra en 1967 aceleró el proceso de disolución del TEM. La obra fue prohibida tras su primera representación y, en 1974, se reponía en el Teatro Benavente. Cerca ya del ecuador de la década de los setenta, cuando los límites entre teatro independiente y estable se hacían cada vez más difusos, Brecht se había convertido ya en un valor seguro para los circuitos comerciales, en parte debido a la educación teatral de un nuevo público, en parte a la conquista realizada por los grupos más jóvenes de la escena comercial desde los primeros años setenta.

El TEI, fiel a su tradición de teatro de intérprete, su origen como escuela de formación de actores y su preparación en el método de las acciones físicas bajo la instrucción de William Layton, presentó un minucioso trabajo de actores, de interpretaciones medidas e interiorizadas. De acuerdo con su formación stanislavskiana, que había ido evolucionando, bajo la influencia de las corrientes de teatro antropológico, hacia interpretaciones más orgánicas, emocionales y tensas, se presentó un espectáculo dinámico, lleno de fuerza, donde no faltaron los gritos, la pasión juvenil y la visceralidad, pero alejado de la sobriedad, tranquilidad y reflexión del ritmo épico más característico. El estreno comercial tuvo lugar el 8 de agosto de 1974 en el madrileño Teatro Benavente. Frente a la acogida negativa por parte de la crítica más renovadora, destacó su considerable éxito de público en representaciones por toda España. Herrera [nov. 1974a] lo definió como un «Brecht del grito, del intento de catarsis, de la convulsión...» y criticó la insuficiencia y superficialidad de un tratamiento que no había sabido llegar al «Brecht de la mostración dialéctica, del rigor gestual y sígnico» [5]. Heras [set. 1974] calificó el montaje de esteticista y oportunista. En opinión del crítico, la obra fue evolucionando desde momentos de máxima vitalidad inicial hasta un «mero ejercicio de estilo». Apuntó la diferencia entre actores experimentados en el método y otros más jóvenes, pero aun en los más jóvenes detectó un exceso de sicologismo para interpretar un texto que exigiría mayor distanciamiento. La crítica periódica [Álvaro, 1975, 137-140] fue más benigna y, en contraste con el resto de una cartelera de verano, acordó en considerar la obra como lo mejor que se podía ver. Aunque no dejó de poner algunos reparos, como Lázaro Carreter (*Gaceta Ilustrada*), que rechazó algunas modificaciones del texto con el fin de obtener mayor eficacia dramática, cayendo a veces en la ingenuidad y el efectismo: «parece como si los adaptadores no confiaran en la eficacia

dramática del poeta, y lo “perfeccionan” [139]. Álvaro cerró el diálogo crítico elogiando «la disciplina, el esfuerzo y el entusiasmo» de los componentes del grupo. La obra constituyó un éxito de público, tanto en Madrid, donde superó las doscientas representaciones [Álvaro, 1975], como en el resto de España, en donde algunas amenazas de bomba y atentados contra el teatro por parte de sectores extremistas aumentaron el interés del público. Hacia 1975, aprovechando la ola aperturista, y después de unos años de silencio, se detectaba un renovado interés por los textos de Brecht, que ahora llegaban ya sin dificultad a los escenarios comerciales. El mismo año, el 14 de diciembre, se repuso el montaje de Alonso de *El círculo de tiza caucasiano*, ya sin problemas de censura.

IV.3. CRISIS DE LA ORTODOXIA BRECHTIANA

Los reiterados juicios negativos a los montajes de textos dramáticos de Brecht por parte de sectores críticos afines con un teatro marxista que expresase una imagen ortodoxa del realismo materialista y de su evolución a través de la dialéctica histórica, como Barthes o Dort, en Francia, y Bilbatúa o Quinto, en España, hizo que, a finales de los años sesenta, tuviese lugar una corriente escénica que cambió el rumbo de la recepción de la obra de Brecht en Europa. Frente a los grandes pilares dramáticos de la teoría épica de Brecht, *Madre Coraje*, *Vida de Galileo* o *El círculo de tiza caucasiano*, los directores occidentales, atrapados en el callejón sin salida que parecía suponer la repetición estéril de los lenguajes fijados por su autor a través de sus últimos trabajos en el Berliner Ensemble, recurrieron a textos anteriores para, a partir del mismo autor, llevar a cabo una destrucción expresionista y anarquizante del Brecht esclerotizado a través de la pesada losa que supuso la repetición mimética de los *Modell* brechtianos. Dort [1971] explicaba la nueva fase en la recepción de la obra de Brecht con el polémico interrogante: «B.B. contre Brecht?»:

Une autre voie d'accès à Brecht reste ouverte: celle d'un retour au jeune Brecht, à ses oeuvres jusqu'à présent les moins jouées, à des pièces qui, peu ou

prou, sont encore vierges et qui, surtout, sont rebelles à ce pseudo-style brechtien. Soit, recourir à B.B. contre Bertolt Brecht [144].

No obstante —como el mismo crítico francés explicaba—, no se trataba de montar a Brecht para destruir lo que hasta entonces se había construido, sino de llevarle a la escena de otra manera, por medio de otros lenguajes que le devolviesen una nueva eficacia. Tras la celebración en 1968 del septuagésimo aniversario de su nacimiento y la constatación en el congreso de Berlín de las insuficiencias y esquematismos del Berliner Ensemble, la creación de Jean-Pierre Vincent, con la colaboración de Jean Jourdheuil, montada en Francia en 1969, *Noce chez les petits bourgeois*, era señalada por Dort como un intento válido por lograr una propuesta que rompiese con las fórmulas estéticas que ya habían encajonado la primitiva libertad escénica que trajo el dramaturgo alemán a la escena europea. No se trataba de una vuelta a un naturalismo más o menos deformado o expresionista, sino de la superación del espíritu trágico y trascendental que había caracterizado los lenguajes realistas y de la ruptura de la misma esclerotización en que había caído la dramaturgia brechtiana, reivindicando una renovada atención hacia todos los elementos cómicos de raíz popular que contenía su obra, especialmente evidentes en su primera etapa. Manfred Wekwerth, a propósito del debate en torno a la consideración de Brecht como un clásico, explicaba que «le théâtre brechtien doit au comique populaire Karl Valentin juste autant qu'à l'analytique de Hegel» [Dort, 1971, 145]. La apelación a todas las formas populares que contenía la obra de Brecht e incluso su reforzamiento por medio de la inclusión de otros nuevos lenguajes de raíz popular eran los signos más evidentes de una necesidad de ruptura y libertad que el teatro occidental ya no encontraba en el lenguaje épico del Brecht más ortodoxo.

También en 1969, en febrero, uno de los primeros colaboradores del autor alemán, desligado del Berliner Ensemble desde 1954, llevó a la *Schauspielhaus*, de Zurich, una larga obra de la que Brecht no dejó sino una primera versión de difícil realización escénica: *Turandot o el congreso de intelectuales*. Besson rechazó un intento por unificar las dos tramas que de que constaba y optó por la escenificación del texto casi íntegro. Pero, para asombro de los seguidores de Brecht, que esperaban una especie de homenaje arqueológico al dramaturgo alemán, Besson, fiel al estilo que lo había

caracterizado, transformó la obra en un cuento burlesco con rasgos de opereta bufa. El director suizo rechazó tanto la historización ejemplar como la actualización y optó por la presentación de un puro juego teatral: «Tout le spectacle a le rythme et le caractère improvisé, les gags aussi, des numéros de cirque. C'est à vue que s'opèrent les transformations, Besson a renoncé au petit rideau brechtien. Nous sommes en pleine comédie de l'intelligence dans une société où rien n'a d'épaisseur» [Dort, 1971, 168]. Aunque la segunda parte volvía con las formas propias del último Brecht, el juego teatral, presentado con toda su gratuidad, libertad de formas y riqueza de lenguajes, había conquistado el mundo brechtiano. El teatro épico se encontraba con la tradición de formas teatrales y parateatrales de extracción popular en las que se originó. El distanciamiento, la reflexión analítica y el espíritu crítico dejaban espacio a la percepción directa, al juego, al teatro como circo de formas y lenguajes, a la diversión que Brecht reclamaba como primer requisito del espectáculo teatral. Por estas mismas fechas, Dort [1971, 169] recomendaba el juego teatral como la base más eficaz para interpretar a Brecht: «Ici, faire confiance au jeu théâtral —à un jeu donné comme tel— et au texte brechtien paie: sans doute jouer Brecht (qui est aussi jouer *avec* Brecht) dans toute sa liberté —ce qui n'exclut ni rigueur ni précision— est-il encore le meilleur moyen pour dépasser le style-Brecht» [Dort, 1971, 169].

A través de una lúcida panorámica general, Salvat [28.4.1974] se hacía eco también de la nueva tendencia en la puesta en escena de la obra de Brecht desde los últimos años sesenta a extraer sus textos de los cánones que habían venido estableciendo las dos grandes compañías brechtianas, el Berliner Ensemble y el Piccolo Teatro. La crisis de estos dos importantes rectores del teatro europeo de los años sesenta, junto con la parcial liberación de los derechos de las obras de Brecht tras la muerte de Helene Weigel, había dejado aflorar por toda Europa una rica gama de nuevas dramaturgias aplicadas al autor alemán desde posturas alejadas a las normas brechtianas más rigurosas:

El Berliner Ensemble ejerció una gran dictadura estética y, durante mucho tiempo, y de manera muy concreta durante los años 55-70, los brechtianos responsables pensaban que no se podía montar a Brecht sino era siguiendo al pie de la letra los «Modell» del Berliner. Pero afortunadamente y precisamente en el

campo socialista, Luivimow y Kacer se atrevieron a retrovertir Brecht a su propia tradición alemana, esa tradición que el autor de *Galileo* quiso desviar y estructurar.¹¹⁹

Especial atención dedicaba Salvat al último éxito de Strehler en la temporada 1973-74 con el nuevo montaje de *L'opera de tre soldi*. Frente a su mítica propuesta del año 1956, uno de los paradigmas del teatro épico, en la que trasladaba la obra de la Inglaterra isabelina a los Estados Unidos anteriores a la guerra de 1914, el director del Piccolo Teatro acercaba ahora la *ópera* al mundo italiano, hasta de introducir un tono dialectal y colocar como protagonistas a dos cantantes, Milva y Domenico Modugno. Desde los sectores brechtianos más ortodoxos se acusó al director de haber querido conseguir un gran éxito de taquilla, como así fue. Salvat, aun calificando el montaje de «admirable», acusaba cierta falta de «rigor», «refinamiento» y, sobre todo, eficacia crítica: «si el resultado del espectáculo es ante todo y sobre todo divertido, la obra pierde aquella radical mordacidad crítica».

No obstante, como señalaba el director catalán, seguían ofreciéndose propuestas de una admirable fidelidad al espíritu brechtiano, sin renunciar por eso al carácter lúdico que el autor alemán exigía para sus obras. Al igual que Dort, Salvat desetacaba el montaje codirigido por Jean-Pierre Vincent y Jean Jourdheuil, *Noce chez les petits bourgeois*, una de las primeras obras de Brecht, cuyo carácter expresionista a menudo la señaló como un punto de partida adecuado para una propuesta creadora, eficaz, pero sin concesiones. A su juicio, los dramaturgos y directores franceses supieron conjugar el rigor brechtiano con un fuerte tono expresionista, en la línea de Georg Grosz y Otto Dix, pero bajo la influencia del popular cómico Karl Valentin. Salvat calificaba el montaje como «uno de los espectáculos más divertidos que hemos visto últimamente» y lo proponía como la muestra patente de la viabilidad de un Brecht riguroso y comunicativo:

¹¹⁹ El director y crítico catalán se refería a la puesta en escena de *Galileo*, dirigida por Luivimow desde unos presupuestos más *schillerianos* que brechtianos, en los que se intensificaba la expresión emocional, o el director checo Jan Kacer, cuya *Madre Coraje y sus hijos*, en clave sicologista, causó sorpresa, mezclada con la admiración de unos y la indignación de otros, en el Festival de Venecia de 1972.

«Este trabajo viene a demostrar que tiene un sentido y una gran viabilidad montar a Brecht teniendo en cuenta sus normas en los años 70. Tal vez este sea el único camino».

Este era el estado de la cuestión en torno a la puesta en escena y recepción de la mítica obra brechtiana pasado esa década y media aproximada —desde 1950 hasta los últimos años sesenta— de respetuoso seguimiento de la teoría épica brechtiana tomada como doctrina para el montaje de sus grandes obras de madurez. Desde finales de los años sesenta, también en España comenzó a surgir un movimiento de reacción a esa compleja y pesada maquinaria creada en torno al sistema brechtiano. Los diferentes artífices teatrales se acercaron a sus textos, frecuentemente obras anteriores a su producción de madurez que permitiesen un mayor margen de libertad, con un nuevo espíritu creador menos preocupado por la utilización de unos códigos que por la obtención de la máxima eficacia en la comunicación con su público. En esta línea destacaron las propuestas de grupos independientes como Los Goliardos o Tábano, así como las creaciones de la última generación de directores como Juan Antonio Hormigón o José Luis Gómez.

Aunque todas ellas se definieron por la búsqueda de unos lenguajes ágiles y eficaces, el debate en torno a la fidelidad al materialismo marxista latente en la teoría brechtiana, así como a la función social del teatro, seguía abierto, ofreciendo diferentes soluciones en este aspecto. Comprobada la falacia de defender el sistema brechtiano desde unos parámetros exclusivamente formales que, sin embargo, podían desvirtuar la visión dialéctica y materialista afín al teatro de madurez del autor alemán, a lo largo de los años sesenta se fue evolucionando hacia una concepción esencialmente social de la teoría brechtiana abierta ahora a una amplia gama de posibilidades de expresión escénica. Desde este punto de vista, el rasgo esencial que la definía era su nivel de compromiso con la realidad y el tipo de comunicación entre la escena y el público, por encima de un código o estilo teatral que podía traicionar su fondo. El mismo Bilbatúa destacó la siguiente declaración de Brecht a Ernst Schumacher, poco antes de la muerte del primero: «el carácter épico de mi teatro es una categoría social y no una categoría de la estética formal». Por su parte, Hormigón, uno de los más firmes defensores de este teatro, lo concebía, más que como un estilo —que la crítica se apresuró a juzgar de

superado o *demodé*—, como un modo de entender el fenómeno teatral, definido a partir de unas nuevas relaciones entre sus diversos elementos, especialmente la escena y el espectador y con una proyección social fundamental:

Mi postura respecto a esta cuestión es que Brecht no creó ningún estilo en particular dentro del teatro del siglo XX, ni es una etapa a superar que nos lleva a posiciones superiores. Yo creo que lo que Brecht planteó fue una dramaturgia de nuevo tipo, es decir, una forma distinta de entender la práctica del teatro, las relaciones entre espectador y espectáculo y el sentido social del teatro [Benach, 27.4.1975].

En este sentido, citaba Salvat [28.4.1974] en su rápida panorámica la justificación con la que Kacer podía defender su heterodoxa propuesta escénica de *Madre Coraje y sus hijos*, priorizando el plano psicológico frente al distanciamiento analítico. El director catalán citaba un fragmento de Brecht, tomado de su artículo «El temor de la clasicidad», en el que este abogaba de forma decidida por la libertad del creador en la decisión del lenguaje escénico que debía ser adoptado, sin perder nunca de vista el elemento fundamental, la representación del hombre:

el problema de cuáles deben ser los medios artísticos que hay que elegir, puede ser únicamente el problema de cómo nosotros, dramaturgos, podemos hacer mover socialmente a nuestro público. Con tal fin debemos experimentar todos los medios artísticos imaginables, viejos o nuevos. Obtendríamos un drama formal, vacío, exterior y mecánico, si en los cursos de formación artística olvidáramos, aunque solo fuera por un momento, que la finalidad del actor es la de representar a los hombres.

Este acercamiento a la obra de Brecht priorizando su eficacia social por encima de exigencias formales de unas u otras técnicas, si bien parecía salvaguardar la esencia del mensaje de la obra brechtiana, corría el riesgo de dejar demasiado abierta la formulación escénica que debía canalizar ese contenido social. Este fue, pues, un importante punto de controversia de algunas de las creativas propuestas que se sucedieron durante la primera

mitad de los años setenta, no ya el grado de fidelidad a unos lenguajes, sino la naturaleza de su mensaje.

1. Los Goliardos: *La boda de los pequeños burgueses* (1970, 1973)

La recepción de Brecht en España no fue ajena, pues, a esta nueva fase que se apuntaba en el resto de Europa. Una corriente teatral que demandaba libertad formal para conseguir el encuentro urgente con públicos mayoritarios exigía nuevas propuestas escénicas de las obra del autor alemán. Este debía volver a sorprender, atraer, interesar, pero, sobre todo, a divertir. El montaje de *La boda de los pequeños burgueses*, realizado por Los Goliardos en 1970 y la escenificación llevada a cabo por Tábano de *La ópera del bandido*, ya en 1975, son dos ejemplos ilustrativos de este acercamiento entre el teatro épico de Brecht y las formas teatrales de tradición popular. Primero, el teatro épico tomó formas teatrales pertenecientes a lenguajes populares, llamando así la atención, en el panorama teatral de los años cincuenta y sesenta, del valor y la eficacia comunicativa que podían alcanzar estas formas, que, paralelamente, empezaban a desarrollarse impulsadas por otras corrientes que buscaban de modo urgente una nueva escena que lograra una comunicación más directa con el público. Las tendencias hacia un teatro popular, impulsadas de forma especial por los grupos independientes, supieron descubrir en la obra de Brecht un sistema teatral que reflexionaba sobre sus propios medios de producción y se enfrentaba a ellos con libertad. Encontraron un teatro cuyo punto de partida era el establecimiento de una nueva relación entre la escena y el público. La libertad formal que subyacía al modelo teatral del teatro del autor alemán fue descubierta por algunas formaciones jóvenes que propusieron un nuevo Brecht rico en formas teatrales, iconoclasta, rupturista y sorprendente. Un Brecht diferente que conservaba ciertas marcas formales de su etapa de madurez, pero que, esencialmente, ya nada tenía que ver con los grandes espacios escénicos en los que sus personajes, «cegados», inmersos en un ritmo sereno, se enfrentaban de forma analítica con los caminos divergentes que les proponía la historia.

En 1970, con motivo de la celebración de un seminario sobre Brecht en el Instituto Alemán se propuso la escenificación de una obra suya cuyo montaje

correspondió a Los Goliardos. Este grupo, pionero en el movimiento de teatro independiente de Madrid y gran parte de España, renunció a cualquier texto ya consagrado por la tradición brechtiana que había recorrido Europa y decidió recurrir a una de sus primeras obras, de marcado carácter expresionista, que les permitiera el margen de libertad escénica y ruptura formal característico de muchos de los grupos independientes. Acercamiento, desmitificación, actualización y, especialmente, diversión fueron las líneas que guiaron el trabajo dramático. Los Goliardos se distanciaron de las propuestas escénicas que había recibido Brecht hasta el momento en España y, enarbolando el estandarte del teatro-diversión con el que el dramaturgo alemán abría su *Pequeño órganon*, propuso un nuevo Brecht desenfadado, expresionista, lleno de alusiones a la España de la década de los cincuenta y, por tanto, cercano al público de finales de los sesenta: «El fin del teatro es divertir. A quien le interesa este punto, puede echar una ojeada al *Kleinen Organon*. Está bastante claro. Pues bien, los espectáculos brechtianos ofrecidos en nuestro país han sido siempre de lo más aburrido» [Los Goliardos, mayo 1973b, 28].

Como ocurrió con la recepción de Brecht en Francia, fueron algunas de sus puestas en escena en teatros públicos o por compañías profesionales las que levantaron la polémica en torno a la teoría y práctica del teatro épico de Brecht. El montaje de *Madre Coraje* dirigido por Tamayo, calificado de melodramático por Los Goliardos, y el realizado por la EADAG de *La buena persona de Sezuán*, acusado de fidelidad arqueológica, fueron los detonantes que impulsaron al grupo a una nueva revisión y consideración del teatro del autor alemán a partir de la supuesta traición en la que incurrieran los anteriores trabajos: «Rompimos entonces nuestra lanza por “un Brecht distinto” y aquella postura nuestra nos llevó a una profundización de su obra» [Los Goliardos, mayo 1973c, 31]. El objetivo principal consistió en quitarle a Brecht la etiqueta de «clásico» y devolverle una nueva fuerza y eficacia crítica, de ahí que se renunciase a llevar a escena cualquiera de sus obras «clásicas», ya asimiladas por el público. La formación liderada por Ángel Facio determinó la necesidad de acabar con el viejo sistema teatral/social, y ¿qué mejor obra para ello que *La boda de los pequeños burgueses*, donde la destrucción de una institución social, el matrimonio, va aparejada a

la destrucción física del decorado? El montaje¹²⁰ supuso —según juicios de Pérez Coterillo [mayo 1973]— un primer intento que, paralelamente a las propuestas dramatúrgicas sobre textos de Brecht que se estaban realizando en el resto de Europa, presentaba una nueva imagen descarada, fresca y violenta del mítico autor alemán:

La boda de los pequeños burgueses constituye el primer intento serio de recuperar a Brecht del naufragio de los dictados dogmáticos y de los delirios de rúblicas y cánones a donde le arrojaron sus fieles discípulos o sus admiradores [...] El atrevimiento, la profanación, la irreverencia desembocaban precisamente en un Brecht coloquial, cachondo, mucho más cercano de la diversión que del esquematismo didáctico, deshuesado, la mayoría de las veces, por la devoción triste y bacterial de sus incondicionales fieles [23].

Bajo este planteamiento teatral, subyacía una consideración social del teatro épico de Brecht, que no consistía tanto en unos rasgos formales o en una determinada poética escénica, sino, fundamentalmente, en un labor de crítica social. Sin una crítica eficaz y radical no podía existir teatro épico, por tanto, según la lectura que se estaba extendiendo por España, lo que definía la teoría teatral del autor alemán no era tanto la creación de un código escénico, como su poder de sátira a las estructuras anquilosadas. Esta igualación entre teatro épico y teatro brechtiano y su consideración exclusiva bajo una perspectiva social ponían en entredicho la misma validez, no ya del teatro brechtiano, sino de cualquier otro tipo de teatro épico como forma teatral. Los Goliardos [mayo 1973c, 31] justificaron su aproximación al teatro épico con unas famosas declaraciones de Brecht a Ernst Schumacher, recogidas por Gisselbrecht:

debo confesar que he fracasado en hacer comprender que el carácter épico de mi teatro es una categoría social y no una categoría de la estética formal. Precisamente ahora estoy revisando el *Kleines Organon* y me pregunto seriamente si no sería mejor renunciar a este concepto de teatro épico.

¹²⁰ Para el análisis del trabajo de Los Goliardos así como para la recepción del montaje, véase, en este mismo estudio, el apartado referente a las nuevas vías de superación de los realismos.

Los nuevos lenguajes escénicos aplicados a la obra de Brecht, su tono lúdico y la libertad formal, no dejaron de ser censurados por los sectores marxistas más ortodoxos en España, que mostraron su desacuerdo con el tratamiento y con el mismo tono anarquista de la primera etapa de Brecht. Bilbatúa [jul. 1973] acusó la debilidad de la crítica realizada en el montaje, ya que este situaba la acción en la posguerra española, período con el que el público ya no se identificaba. Tampoco aprobó la conversión de la crítica social en un puro juego repleto de chistes de sobreentendidos: «La corrosiva crítica de Brecht se convierte, en manos de Los Goliardos, en un canto a las excelencias de nuestro hoy». A pesar de esto, la mayoría de las reseñas elogiaron la propuesta dramática de Los Goliardos, así como su realización escénica. Fàbregas [1990, 83-85] y Monleón [26.5.1973], entre muchos otros, destacaron las referencias actualizadoras introducidas en el montaje: emisiones radiofónicas, alusiones directas de los personajes, figurines, canciones... que le daban una nueva eficacia a la farsa brechtiana. El crítico catalán aprobó el trabajo dramático realizado por el grupo dentro de la teoría teatral del autor alemán: «Brecht hauria aplaudit, sens dubte, aquest exercici que ell, per la seva banda, havia efectuat tantes vegades: l'aproximació d'una obra vàlida a la circumstància immediata de l'espectador» [84].

2. Tábaro: *La ópera del bandido* (1975), de John Gay

Si el trabajo de Los Goliardos se situaba en los primeros años del movimiento de teatro independiente, el montaje de Tábaro *La ópera del bandido*, en 1975, tenía lugar, curiosamente, en los últimos años. Frente a las dificultades de llevar a la escena el texto de Brecht, *Die Dreigroschenoper*, debido a los problemas con los derechos de la obra, el grupo decidió recurrir a la opereta inglesa original del siglo XVIII, *Beggar's Opera*, de John Gay, en la que se basó el dramaturgo alemán. De esta suerte, fiel a una dramaturgia desarrollada desde años atrás, Tábaro dispuso de un texto literario flexible que no coartase la libertad creativa de sus intérpretes. Hacia 1975 el teatro independiente, liderado en buena medida por Tábaro, había conseguido grandes conquistas formales en la superación de las convenciones del teatro tradicional y de la escena a la italiana, así como en la introducción de nuevos lenguajes de raíz popular. Reinstrumentalizando formas teatrales, parateatrales, musicales y literarias que el público sentía muy cercanas

debido a su raíz popular, Tábano fue comprobando la eficacia comunicativa que el pasodoble, la zarzuela, la revista, el cabaret, el circo o la televisión podían alcanzar en la escena. Aunque para la adaptación del texto el grupo siguiese la realizada por Brecht, reduciendo el texto original a la anécdota fundamental, con algunos añadidos de Brecht y otros del propio grupo, el montaje de esta obra supuso la filtración del teatro épico del autor alemán a través de unos códigos escénicos populares bien conocidos ya por su público teatral.

Tábano utilizó todos los lenguajes escénicos, rupturas teatrales y conquistas formales realizadas a lo largo de sus ocho años de trabajo. Sirviéndose de la estructura escénica construida para *Los últimos días de soledad de Robinson Crusoe*, empleó un escenario cuadrado de dos metros de lado en mitad de la sala de espectadores, unido al escenario a la italiana por una estrecha pasarela que ofrecía muy diversas posibilidades para la realización de las numerosas canciones de tono revisteril que, desde *Castañuela 70*, habían caracterizado la dramaturgia del grupo. La comunicación directa, próxima e inmediata con los públicos buscados por este grupo, especialmente de extracción social baja, se apoyaba en un constante movimiento de los actores de un escenario a otro que imprimía un trepidante ritmo casi circense. De esta suerte, el tan repetido requisito del teatro como diversión quedaba garantizado. No obstante, con respecto al montaje anterior, se intentó simplificar la escenografía con el fin de poder llevar el nuevo trabajo por los circuitos marginales: plazas, pueblos o barrios. Se inventó una escenografía basada en cuatro paneles reversibles con los que los actores podían jugar cambiándolos de posición a lo largo de la representación.

La pobreza de los medios escénicos obligaba, paradójicamente, a una aceptación del carácter artificioso de los medios de producción de significados, con lo cual, el acercamiento formal y consciente al teatro —bases de la teoría teatral épica de Brecht— quedaba subrayado por la distancia que los actores tomaban con respecto a sus personajes, ya que estos, al hacer de cantantes, decoradores o iluminadores, nunca podían olvidar en primer y último lugar su condición de actores, al mismo tiempo que personajes, encima de un escenario. De este modo, la dramaturgia desarrollada por los grupos independientes conoció un proceso, inconsciente en muchos casos, de

introducción de las técnicas épicas de teatro. Todo el espectáculo, desde la distribución del espacio escénico hasta el modo circense de actuar, constituía una continua llamada de atención a la convencionalidad del teatro y, especialmente, una denuncia de la pretendida neutralidad del teatro a la italiana. Tábano, después de cinco años de experimentación escénica con lenguajes populares, realizó un acercamiento consciente al teatro de Brecht, poniendo de manifiesto la afinidad existente entre muchos de los códigos desarrollados por el grupo y algunas técnicas brechtianas. Sin embargo, tal y como declaró el que fue catalizador del grupo en sus primeros años, Margallo [1975], en los confusos sesenta y con la precariedad de vida que imponían las eventualidades del teatro, no se contaba con los medios adecuados para una correcta asimilación del teatro brechtiano:

Ya por aquel entonces empezábamos a oír hablar de Brecht, pero ni las simplificaciones en algún cursillo de alguien que había estado una semana en el Berliner ni algún montaje por ahí suelto podía darnos una idea aproximada de lo que Brecht nos hubiera ayudado para hacer *Castañuela* de una manera metódica como se hizo [32].

Años más tarde, después de un continuado contacto con la práctica escénica y el progresivo dominio sus códigos, el grupo estaba en condiciones de entender y asimilar la teoría teatral brechtiana en toda su profundidad. Fue entonces cuando fueron conscientes de la eficacia narrativa de muchos lenguajes de ascendencia popular, eficacia que Brecht, en un marco dramático muy diferente, ya había descubierto para su teatro:

Fue mucho después de hecha *Castañuela* cuando comprendimos que el extrañamiento no solo podía conseguirse sacando un cartelito, poniendo una voz rara o por «percusión», es decir, haciendo una pausa para que sonara un redoble de tambor y después —lógicamente— decir «distanciada» la frase siguiente. Ha sido después cuando el grupo ha tratado de aproximarse a Brecht y cuando hemos comprobado que muchos de los elementos utilizados en *Castañuela* podían servirnos para esta aproximación [32].

La ópera del bandido, representada por primera vez en Pontevedra, en el salón de la Caja de Ahorros, el 4 de abril de 1975, fue llevada especialmente por pueblos y provincias carentes de los circuitos comerciales de teatro. Con ella realizó el grupo la cuarta gira por Europa, que incluyó el Festival Internacional de Zagreb, así como Francia, Suiza, Alemania y Bélgica. La obra se representó en un 70% en locales no comerciales, ante un total de 35.000 espectadores, de los que el 40% eran trabajadores [Rueda / Erven, otoño 1990]. La adaptación brechtiana de la novela inglesa ofreció un excelente marco para el despliegue dramático que caracterizó a este grupo: continuas canciones con música de extracción popular, tono circense, ritmo acelerado, parodia revisteril...; sin embargo, la mayoría de la crítica rechazó el montaje como un exponente válido del teatro épico de Brecht. Salvat [1976] acusó directamente la falta de rigor ideológico y la ausencia de un planteamiento dialéctico de la historia:

La ópera del bandido posee una absoluta falta de rigor en el planteamiento ideológico del espectáculo. Los comediantes del tábano, preocupados por conseguir una gran eficacia popular, se olvidaron de que el texto posee una serie de connotaciones críticas en la línea del realismo épico que nunca deben ser olvidadas. Quizá en esta propuesta se debía ir más allá de Brecht, pero el colectivo de tábano no supo lograrlo y se quedó en el sainete, con gran habilidad y eficacia, pero nada más.

No obstante, en la mayor parte de las reseñas, a pesar de censurarse la superficialidad en los planteamientos ideológicos del grupo, se elogió la eficacia comunicativa del espectáculo y su riqueza formal:

El valor comunicativo de este trabajo está asentado mucho antes en la gracia de los «gags», en la eficacia cómica de los actores, en la justeza del ritmo, en la inteligencia de los trajes y caracterizaciones, en la irreverencia general de los comportamientos, que en la remisión a un discurso crítico sobre las relaciones entre los grupos sociales [Monleón, 6.3.1976, 56].

Pérez Coterillo [1975b], sin embargo, reconoció el avance del grupo en el rigor ideológico de esta propuesta con respecto a las anteriores, superando el estadio de teatro populista en el que, a juicio del crítico, se encontraba estancado parte del movimiento independiente, en detrimento de un teatro popular con un contenido ideológico más claro, directo y eficaz:

Creo que pocas veces un grupo independiente ha conseguido conectar con el público popular —el de las fiestas de los pueblos y los barrios, el de la emigración y las canchas de deportes— de manera más eficaz. Esto no es una novedad en los espectáculos de Tábano, pero sí lo es el que esa relación que se establece tenga como base un esquema ideológico en el que no caben las concesiones ni las contradicciones a que lleva muchas veces un mal disfrazado populismo [90-91].

En cualquier caso, nadie discutió la comunicación directa que la propuesta de Tábano imponía sobre el espectador, implicándole en la obra. No es una casualidad que el primer montaje de Brecht en España y uno de los últimos que de la etapa franquista fuese precisamente, *Die Dreigroschenoper*, una obra de Brecht a mitad de camino entre su período expresionista y su etapa de madurez, con una estructura que casi puede ser tomada como partitura para diferentes adaptaciones y para la que Brecht utilizó todos los recursos aprendidos en el teatro de cabaret. La fidelidad a la ortodoxia brechtiana que había dado lugar a la puesta en escena de sus grandes obras, siempre bajo la férula del *Modell* propuesto desde el Berliner Ensemble, y sostenido por el peso culturalista de la tradición de dicho autor, dejó una fuerte marca, especialmente, en los montajes de la segunda mitad de los años cincuenta y la década de los sesenta. Ya en Europa, a partir del aniversario celebrado en 1968, se reaccionó contra el peligro de esclerotización que el teatro de Brecht estaba sufriendo bajo su propia teoría. Pero la recepción de Brecht en Europa no fue en vano.

No en vano se produjo una afinidad entre la utilización de lenguajes populares en la escena brechtiana y la reivindicación que estaba teniendo lugar en todo el mundo occidental de otros códigos parateatrales. Ambas corrientes, aunque con la anticipación que supuso el teatro de Brecht en los años cincuenta, descubrieron algo que ya las

vanguardias históricas de principios de siglo habían aprendido muy bien y de cuyo magisterio Brecht lo había tomado: la eficacia comunicativa de los códigos populares. Ahora bien, la instrumentalización de estos lenguajes al servicio de un tipo u otro de teatro debía ofrecer obviamente resultados diferentes. La utilización de un mismo alfabeto ofrecía la posibilidad de comunicar mensajes muy diferentes. El uso que hace Tábano de las técnicas brechtianas y, esencialmente, de su adaptación de la opereta inglesa, se insertó dentro de una dramaturgia de carácter popular que estaba ya lejos de los planteamientos materialistas que alimentaron la producción de madurez del autor alemán.

Pero no en todos los casos, la recepción de la obra de Brecht condujo a una instrumentalización de las formas escénicas narrativas al servicio de otras dramaturgias. En algunos casos, como la labor realizada por la EADAG, especialmente en sus primeros años, o algunos trabajos de Juan Antonio Hormigón, sí supieron asimilar su obra y teoría para la escenificación de otros textos, adaptados a través de un trabajo de dramaturgia en la línea ética y estética del teatro épico de Brecht. Su obra y teoría teatral constituyó no solo un nuevo estilo y concepción del teatro, sino que supuso uno de los movimientos más sistematizados de reflexión sobre cada uno de los medios de comunicación de los que disponía la escena, abriendo, de esta manera, el camino hacia nuevos modos de construcción teatral que no partían de una transposición directa del texto dramático, sino que implicaba un acto de creación autónomo, pero al mismo tiempo interdependiente, de cada canal de comunicación.

3. Ricard Salvat y Joan Guinovart: *Un home és un home* (1970). Juan Antonio Hormigón y Fabià Puigserver: *Un hombre es un hombre* (1975)

Mann ist Mann se presentaba igualmente como un atractivo punto de partida para la recreación escénica, ya que, por un lado, suponía un antecedente inmediato de algunos de los planteamientos centrales desarrollados por Brecht en su etapa de madurez en torno a la condición humana y la libertad individual vista desde el grupo social, y, por otro, se trataba de una obra inacabada, carente de *Modell*, pues no fue montada por su autor en el Berliner Ensemble, y, por tanto, abierta a una mayor creatividad escénica. Al

mismo tiempo, y también debido a su condición de obra previa a sus grandes producciones de madurez, era más breve y su puesta en escena exigía un menor aparato escénico al de algunos de sus complejos textos posteriores. En los siguientes términos, la presentaba Salvat¹²¹ en el programa de mano a raíz de su montaje con la Cia. Adrià Gual:

pel que respecta a *Un home és un home*, no existeix un «modell» rigorosament vàlid. Aquest fet possibilita un marge molt ampli de creació als directors que s'enfronten amb ella. D'altra banda aquell caràcter d'obra en formació, d'obra que és fruit de diverses influències, plena d'intuïcions dels grans assoliments posteriors de Brecht, la fa encara més atractiva, amb més possibilitats de recrear-la, car el visualitzador de la mateixa pot insistir en l'aspecte o aspectes que a ell li interessin

En contraposición con el tratamiento que le dio Uta Birnbaum al frente del Berliner Ensemble en 1967, definido por la crítica —según seguía diciendo Salvat— como «massa formalista i elegant, en excés refinada», se intentó subrayar los rasgos farsescos y el tono popular de una obra escrita entre 1924 y 1926 —tan solo dos años antes que *La ópera de los tres peniques* (1928)—, bajo el período de influencia de la comedia bávara y el actor Karl Valentin, evitando cualquier tipo de formalismo o imagen visual abstracta de la escena, como se explicaba en el programa de mano: «Ens agradaria només d'aconseguir l'elementalitat dels espectacles populars, la seva eficàcia, el seu sentit del ritme, el seu sentit “d'anar per feina”». De este modo, se apostó por una expresión bufonesca y al mismo tiempo irónica, de trazo grueso y cierto tono de pastiche de diferentes códigos. Este espectáculo se presentaba, pues, como un intento por señalar nuevos caminos en un momento de confusión en torno a la obra del autor alemán, cuando ya se habían oído las primeras voces de superación del teatro épico brechtiano de manos de corrientes vanguardistas traídas por el Living Theater y Grotowsky, en palabras del director:

¹²¹ Un año antes, Salvat había montado con el CITAC un espectáculo sobre textos de Brecht, estrenado en Portugal, en el Teatro Avenida de Coimbra.

Desitjariem també que en aquest gran moment de confusió teatral que atravessem, en aquest moment tan apassionant en que el nostre subdesenvolupament teatral ens ha portat a decidir que Brecht ja és un fet superat quan ni tan sols l'hem assimilat, quan Brecht es representa mutilat i edulcorat pel nostre engranatge teatral, quan es diu que Brecht és un autor avorrit, etc., el nostre espectacle fos útil.

La adaptación, al cuidado de Feliu Formosa, tendió a la síntesis en los párrafos excesivamente discursivos con el fin de aligerar el ritmo del espectáculo. Ya en el programa de mano, el adaptador destacó la concepción del texto dramático brechtiano como guiones o puntos de partida para ser desarrollados en escena, defendiendo la necesidad de un tratamiento libre que lo aclimatase a un contexto cultural diferente:

Si, en general, Brecht condiciona el text final a l'escenificació, en el cas d'*Un home és home*, aquest text ja ens ve donat en transformació. Això és el millor elogi que pot merèixer l'obra, escrita en un moment de tempteigs. La nostra versió ha partit d'aquest fet. Ens hem plantejat la feina amb gran llibertat i des de la perspectiva escènica.

El reparto fue encabezado por importantes nombres del teatro catalán, capaces a su vez de responder a la creciente necesidad en el teatro contemporáneo de alternar la interpretación con la canción, como Ovidi Montllor, Elisenda Ribas o Jordi Serrat. La interpretación de las canciones militares, así como el recurso a un elevado tono de voz, incidía en la ambientación agresiva que se le imprimió al espectáculo. Guinovart estuvo al cuidado de la escenografía, caracterizada, como el resto del montaje, por la economía formal y el carácter indicativo. Josep Cercós creó una partitura también escueta con el mismo fin distanciador.

El estreno tuvo lugar el 18 de noviembre de 1970 en el Teatre Romea. La recepción crítica no refrendó, a pesar de todo, este esfuerzo de libertad creadora expresado a través de códigos populares, sino que, muy al contrario, acusó el montaje de frialdad, ritmo moroso y una excesiva fidelidad a la estética brechtiana. No obstante,

supo reconocer el interés de la propuesta. Pedret Muntañola [21.11.1970], por ejemplo, coincidiendo con el resto de las firmas, denunció un tono demasiado esquemático y árido, pero, sin llegar a justificarlo, lo explicó por la propia condición del drama alemán. Definió la dirección como «ingratamente fiel al espíritu de la obra», destacando «una precisión poco frecuente», así como una «inteligente» adaptación de Formosa. En la interpretación, resaltó el trabajo de Ovidi Montllor en el personaje de Galy Gay, pero, rechazó un excesivo tono vociferante en un intento frustrado por transmitir la agresividad alienante del mundo militar. Farreras [20.11.1970] remitió igualmente a la naturaleza del propio texto dramático para explicar la condición «reiterativa, monótona, aburrida» de la obra, así como su «esquematismo y simplicidad». Sin embargo, calificó de «buena» la dirección, así como de «correcta y disciplinada» la interpretación, celebrando la llegada de una nueva obra del autor alemán a los escenarios catalanes y recomendando a los aficionados la asistencia al Romea. Benach [22.11.1970], a pesar de valorar la ambición de la empresa y lo que esta suponía para el teatro catalán, juzgó los resultados de «poco satisfactorios» y —dado el respaldo de uno de los mejores equipos profesionales conocedores de la escena alemana que los avalaban— hasta «decepcionante»: «una decoración plana y excesivamente alejada del espectador que sitúa el escenario bajo un clima frío y desangelado, que los actores no pueden o no saben “llenar”». Solo excluyó el esforzado trabajo de Montllor, «único que logra infundir un cierto calor a la obra». Aunque elogió la escenografía de Guinovart —«plásticamente espléndida»—, criticó la «mala utilización» de que era objeto. En cualquier caso, terminó señalando el interés de la propuesta: «tiene con todo un gran interés y es, de lejos, lo más importante que hoy puede verse en nuestros escenarios».

En 1975, a través de una subvención del Instituto Alemán, volvía Juan Antonio Hormigón¹²² a trabajar con *Un hombre es un hombre* en una puesta en escena muy diferente a la que hiciera en el Teatro de Cámara de Zaragoza en 1968. El director y autor de la versión aducía el interés de la obra, representante de un momento de transición entre el expresionismo y el teatro épico de madurez, así como la multiplicidad de planos y la complejidad estructural, como justificación de su atracción por este texto,

¹²² Además de este montaje y la propuesta dramaturgica para la misma obra de 1968, Hormigón puso en escena *La excepción y la regla* en 1970, tras la suspensión del Teatro de Cámara de Zaragoza.

que, al mismo tiempo, era «una de las pocas grandes obras de Brecht asequibles a un presupuesto español» [Benach (entr.), 27.4.1975]. Aprovechando el seminario que impartía sobre el actor brechtiano en el Institut del Teatre, decidió formar un grupo para la realización de la obra con algunos nombres catalanes, la Compañía de Acción Teatral, integrada por Rosa Vicente, Nolly Rego, Alfredo Luchetti, Francisco Casares, Francisco Luchetti, Juan Messeguer, Francisco González, Jordi Teixidor, José Ballester, Rafael Santamaría, Agustí Ros y Carlos Ros. El montaje se centró en la representación de los momentos claves de la obra, cuatro puntos de inflexión en los que Galy Gay debía optar por uno u otro camino ante las propuestas de un colectivo corrupto bajo cuya influencia fue degenerando hasta devenir en el violento militar Jeraiah Jip. De este modo, se evitaba parte del carácter discursivo del texto, así como su ritmo excesivamente lento. Al mismo tiempo, se aprovecharon todas las oportunidades para la inserción de recursos brechtianos que el autor empezaría a prodigar en sus obras posteriores, como canciones o números de *music-hall*.

La escenografía fue encomendada a Fabià Puigserver¹²³ y las máscaras, a Teixidor. Se buscó una solución ágil que permitiese recrear los diferentes espacios de la obra, la India colonial y el exotismo oriental, a través de unos elementos esenciales, dinámicos y atractivos para el espectador. El vestuario enfatizó la condición militar de muchos de los personajes a base de refuerzos almohadillados y materiales consistentes. Frente a la ligereza y colorido exótico de los nativos o la tosca sencillez de Galy Gay y su mujer, los soldados aparecían vestidos en colores apagados. En los siguientes términos definía Hormigón los rasgos escenográficos claves:

el macuto como unidad de una aglomeración que permitía construir el espacio de la cantina, el falso elefante, hacer y deshacer con diligencia según el ritmo deseado; las persianas verticales que proporcionaban cierto color local monzónico y de paisaje campamental; la pagoda, concebida como juguete colorista y utilizada como tal gracias a un artificio interno que le permitía girar

¹²³ Esta era la segunda y última colaboración de Hormigón y Puigserver como director y escenógrafo. La primera fue a raíz del proyecto, frustrado finalmente, de poner en escena *El dragón*, de Schwartz.

sobre su eje y sobre su base; el vagón de tren transformado en carro de combate al final [Graells/Hormión, 1993, 36].

El estreno tuvo lugar el 19 de abril en el Teatro Municipal de Gerona y, un mes más tarde, el 13 de mayo, llegaba al Teatre Romea, después de haber inaugurado el Festival de Teatro de Badalona. En contraste con la fría recepción obtenida por el montaje de Salvat, donde parte de la crítica apuntó al propio texto de Brecht para justificar un resultado gris y monótono, la mayoría de profesionales de la prensa saludó calurosamente el trabajo de la Compañía de Acción Teatral. Castells [11.5.1975] abrió su reseña con el siguiente titular: «Un Brecht realmente muy brechtiano», comparando la eficaz propuesta crítica de Hormigón con los trabajos, más asimilados al teatro comercial al uso y ajenos al espíritu brechtiano como —en opinión del crítico— el del TEI en *Terror y miseria del III Reich* o de de Alonso en *El círculo de tiza caucasiano*. Castells destacó la habilidad con la que el director aragonés supo expresar con lucidez la manipulación de la masa, personificada en el ejército colonial inglés —«colectivo negativo» según Brecht—, sobre el individuo, obrero aspirante a burgués, que había preferido la alienación a la identificación y lucha por su propia clase obrera, opción colectivista legitimada históricamente. Como medio de intensificar esta crítica, se utilizaron gritos nazis en la expresión del ejército colonial. Benach [18.5.1975] que, también en titular, calificó la propuesta de «convinciente», se refirió a la representación como «una exploración en la ideología de su autor», en la que se proyectaba su obra posterior. Al igual que la mayor parte de las firmas, elogió el modo con el que se había logrado imprimir un ritmo más ágil y diverso en la obra, especialmente a través de la recreación escénica y los números añadidos. Calificó de «espléndida» la escenografía y destacó la «afortunada, precisa y expresiva» interpretación de Casares, Messeguer y Francisco Luchetti en el trío de soldados «crápulas», así como la de Alfredo Luchetti en el personaje central. Como voz disidente, se puede anotar la obstinada «aversión» de Manegat [9.5.1975] a la obra del autor alemán, a la que no dejó de calificar de seria, importante y aburrida, «con mucho de laboratorio donde se nos procura una anécdota, casi siempre elemental, y a veces hasta pueril», encabezando su reseña con el irónico titular: «Y B. Brecht es siempre B. Brecht».

4. José Luis Gómez y Equipo Crónica: *La irresistible ascensión de Arturo Ui* (1975)

Un año más tarde, José Luis Gómez presentaba otro excelente trabajo de interpretación en un montaje unánimemente aplaudido por la crítica, bajo la dirección de Peter Fitz y el mismo Gómez, *La irresistible ascensión de Arturo Ui*. Camilo José Cela imprimió a la obra una profunda veta popular a través de una adaptación de de trazo grueso e inspiración romanzada con cierto aire de literatura de cordel.¹²⁴ Las canciones, sobre partituras de Hans Dieter Hosalle y al cuidado de Carmelo Bernaola, subrayaron el tono cabaretístico de ciertas escenas. Equipo Crónica vistió la obra con un sobrio espacio escénico que, en ocasiones, quedaba prácticamente desnudo. Incluso los letreros fueron sustituidos por intervenciones de los personajes. Un grupo de dieciséis actores que formaban el Teatro de la Plaza introducían y retiraban el atrezzo. La propuesta dramática, de neto sabor brechtiano, se expresada a través de una puesta en escena minuciosamente medida y profundamente trabajada, dentro de los cánones de la distanciamiento.

La obra se estrenó el 16 de octubre. Aunque la crítica [Álvaro, 1976, 112-118] siguió discutiendo el grado de «brechtismo», a la altura de 1975, ya era posible obtener un juicio al margen de la mayor o menor ortodoxia brechtiana. La unanimidad en la valoración positiva del trabajo de Cela, Fitz y Gómez, así como del resto del elenco, no tuvo fisuras. De la adaptación se destacó el estilo personal, cáustico, violento y de pleno sabor español, impuesto por Cela. Valencia (*Hoja del Lunes*), por ejemplo, juzgó a los personajes de «trágicos fanticos» y el espectáculo de «prolijo y pesado, que solo la beatería ultrabrechtiana puede aguantar», sin embargo, reconoció que fueron capaces de elevar «un texto ocasional» a un «texto venerable» para concluir afirmando que «[l]a puesta en escena de *Arturo Ui* es, sin duda, la más brechtiana que se ha visto en España» [116]. Álvaro expresó la sorpresa de encontrar un espectáculo de esta estética en nuestros escenarios. Prego (*ABC*) calificó de «maravillosa» la labor de todo el equipo, pero no creyó que esto pudiese haber salvado las limitaciones del texto. Lázaro Carreter

¹²⁴ La adaptación de Cela fue publicada por Ediciones Júcar en la colección de teatro La Vela Latina en 1975.

(*Gaceta Ilustrada*) y Corbalán (*Informaciones*) alabaron igualmente su factura, este último se expresó en los siguientes términos: «Creemos haber asistido a una de las mejores representaciones teatrales, y no solo de Brecht, habidas en España en los últimos años» [117]. La crítica subrayó el disciplinado trabajo de conjunto y el afortunado esfuerzo que llevaron a cabo en escena. Álvaro destacó los trabajos, aparte de la «antológica» interpretación de José Luis Gómez, de Francisco Casares, Eusebio Lázaro, Francisco Merino, Miguel Palenzuela, Víctor Fuentes y la única actriz, Julieta Serrano. Bilbatúa [nov. 1975b], sin negar el interés de la puesta en escena, «muy por encima del tono habitual en la escena española», criticó la lectura reductora que habían presentado Cela, Fitzi y Gómez, centrando la parábola en la ascensión de Hitler al poder como una mera ilustración de la anécdota histórica de la obra apoyada en un simplificador «didacticismo elemental». En cualquier caso, las más de trescientas representaciones alcanzadas en Madrid dieron fe del interés que despertó este montaje.

IV. 4. L'ESCOLA D'ART DRAMÀTIC ADRIÀ GUAL

Dejando ya la puesta en escena de la obra dramática de Brecht, destacaron en el panorama español algunas importantes empresas que, al margen de la escenificación de sus textos y por encima de la imitación únicamente formal del aparato brechtiano a través de canciones, carteles y constantes rupturas de la acción, asimilaron los elementos esenciales de la dramaturgia épica de Brecht para tenerlos como puntos de partida en sus creaciones teatrales. La labor de la EADAG, desde su fundación en 1960 como departamento teatral del Foment des Arts Decoratives hasta la segunda mitad de la década, y algunas de las puestas en escena de obras clásicas del TEU de Zaragoza, dirigidas por Juan Antonio Hormigón, constituyeron dos interesantes ejemplos, aunque en niveles muy diferentes —dada la sistematicidad que la EADAG llegó a alcanzar y el carácter más esporádico e irregular de la labor escénica de Hormigón— de una creativa y rica asimilación de la dramaturgia épica.

Desde sus orígenes en febrero de 1960, el colectivo de dirección de la EADAG, integrado por Carme Serrallonga, Robert Albert, Manuel Trilla, Juan Salvat, Maria

Aurèlia Capmany y Ricard Salvat, se fijaron como meta la creación de un teatro catalán —y en catalán— capaz de expresar a través de una forma escénica moderna y eficaz el actual momento que vivía la sociedad catalana. Por tanto, y a diferencia de los fines culturalistas o sociales de otros grupos universitarios o de cámara, la Adrià Gual nació con unos objetivos estéticos claros y prioritarios, sin que esto excluyese una labor escénica comprometida con la realidad social. El teatro épico, tal y como lo analizaba Salvat [1966a], constituía el eslabón último en la evolución del teatro realista en la búsqueda de la objetividad desde el naturalismo de finales de siglo XIX. Partiendo de una actitud fundamentalmente realista, se investigaba en torno a la expresión teatral más eficaz y desarrollada a la que había llegado la escena realista, a saber: el teatro épico. En una encuesta realizada en 1974 apuntaban los principios básicos que habían guiado su práctica escénica:

Nuestro interés fundamental, de todas formas, son los eslabones que han conseguido crear la forma teatral de la Nueva Objetividad. Creemos fundamentalmente en el valor del realismo y hemos intentado encontrar una vía catalana para llegar a la del Realismo épico, pretendiendo siempre no caer en el sainete. Si en algunos momentos hemos experimentado sobre actitudes subjetivas de la creación teatral, ha sido para volver más convencidos por los caminos del realismo [EADAG, jul.-ag. 1974, 106].

No obstante, y a diferencia de los montajes estudiados en el apartado anterior, Salvat [1966a] no se valió del montaje de las obras de Brecht para abordar una dramaturgia épica, sino que partió de un entendimiento más profundo del realismo épico que ofrecía una mayor libertad al creador teatral: «el teatre de Brecht ens mostrava el camí, no era precisament com a simple imitació de la seva obra»[332]. La teoría épica del teatro aportaba una concepción de la creación teatral que potenciaba la práctica escénica en su especificidad y otorgaba libertad creadora a los diferentes artífices de esta, aunque siempre fuertemente canalizada y unificada a través del trabajo de dramaturgia, que pasaba a ser el origen primero y fase esencial del montaje. A través de esta concepción del fenómeno teatral como espectáculo con identidad propia más que como un servidor o traductor de un texto literario, Salvat reivindicaba toda la significación estética y social

del espectáculo como código específico e independiente criticando la idea de la puesta en escena como una mera expresión de un drama:

Esta concepción olvida que el teatro no es solo un género literario, sino también un fenómeno público, un espectáculo, con unas leyes estéticas claras e independientes de las del género literario propiamente dicho. El espectáculo es un complejo estético-social proyectado en el tiempo y en el espacio, que recoge, no solo elementos literarios, sino también musicales, plásticos e incluso arquitectónicos [1974a, 11].

En la difusión de esta concepción de la creación teatral contribuyeron diversas dramaturgias, pero fueron, sin duda, las teorías épicas de Piscator¹²⁵ y Brecht las primeras que de forma clara y sistemática, en especial dentro de la corriente realista, implicaban la aceptación de este modelo. Con el teatro épico se daba, pues, una opción al teatro realista para independizar la creación escénica de la creación literaria, aunque ambas debieran ir interrelacionadas:

Brecht ens posa en el camí de l'única y autèntica possibilitat per a fer un teatre nou, no un teatre d'imitació, sinó, dins el que en el nostre món actual és possible, un teatre de creació. Naturalment, aquest teatre de creació ha de ser fet en les nostres pròpies coordenades, en la nostra petita tradició, i enfront dels nostres grans problemes [332].

De este modo, el teatro épico se presentaba como un medio adecuado de hacer un teatro creativo que respondiese a la situación real del mundo catalán. Se dibujaba una opción válida de crear un teatro artístico para una sociedad. La organización del sistema teatral

¹²⁵ Salvat, que siempre defendió la necesidad de calidad literaria del texto en el que se basase el montaje, criticó el teatro épico de Piscator por minusvalorar el valor de este: «los más importantes montajes de Piscator fueron aquellos en que utilizó no sólo unos elementos plásticos de primera categoría y eficacia, sino al mismo tiempo un texto de alto valor estético. Por lo tanto, me parece evidente que la calidad del espectáculo no debe prescindir de la del texto literario que se utilice, sino todo lo contrario: su plenitud y validez dependerá, entre otras cosas, de la calidad literaria del texto utilizado» [Salvat, 1974a, 12].

que implicaba este modelo —movimientos, interpretación, luces, decorados...— liberaba la creación escénica de la servidumbre a un texto literario, aunque, este siguiese ocupando un lugar central dentro de las creaciones de la EADAG. Frente a algunas corrientes escénicas que potenciaron otros signos en detrimento del texto dramático, Salvat aprendió de Brecht el respeto de la palabra en la escena, valorada desde la creación interpretativa, sonora o plástica. El mismo director de *Ronda de mort a Sinera* hizo explícita la deuda que contrajo con Brecht en la valoración del texto literario en el montaje teatral: «Brecht, entre sus muchas aportaciones, tuvo la de hacernos comprender que la calidad de un espectáculo iba unida a la del texto utilizado, no para reproducirlo, sino para manejarlo como un instrumento con el que se crea una nueva realidad» [Salvat, 1974a, 13]. Literatura y teatro establecían, de este modo, una relación de interdependencia que no mermaba, sino que potenciaba, el carácter artístico y autónomo de ambas. En consecuencia, esta nueva relación dialéctica enriquecía considerablemente la gama de textos literarios sobre los que se podía sustentar una creación teatral. Ya no tenía que ser exclusivamente literatura dramática, sino que cualquier otro género literario podía estar abierto a su dramatización. En ocasiones, la elección de un poemario o un texto narrativo potenciaban todavía más la capacidad creadora del director-dramaturgo, dada la necesidad de construir muchos elementos teatrales ausentes en obras no dramáticas.

Salvat hacía remontar los orígenes de esta actitud objetivista dentro de la tradición alemana a la Ilustración y a los primeros románticos, en los que fundamentaba el carácter híbrido que debía tener el teatro: epopeya y lírica, contención y emoción, fuego y frialdad. Con este fin, traía a colación el análisis de Hegel sobre el teatro como género compuesto:

Poesía dramática es la que une la objetividad de la epopeya a los principios subjetivos de la lírica. Aquello que la epopeya establece como distante, se realiza en el drama como una acción alejada y explícita, pero la tensión lírica pone en comunicación, al mismo tiempo, la realidad escénica y el espectador [Salvat, 1968, 16].

De este modo, se conjugaba el carácter distanciado, frío y explicativo del teatro épico con un tono emocional, tenso y apasionado, deshaciendo la tan manida falacia de la frialdad aséptica y carente de emoción que tantos críticos han atribuido al teatro épico de Brecht. El teatro brechtiano no anulaba la naturaleza ilusionista de la escena, sino que, partiendo de su aceptación, intensificaba la convencionalidad de esta, para presentar la ilusión a través del distanciamiento, pero sin renunciar nunca a esta primera. Muchos críticos quedaron sorprendidos ante la fuerte carga emocional de escenas del mismo *Berliner Ensemble* en pasajes tan representativos de la obra dramática de Brecht como el de Madre Coraje apagando el grito por la muerte de su hija o Grucha luchando por la tutela de su hija adoptiva. En palabras del investigador norteamericano States [1985], «Even in Brecht, everything seeks its own illusory level [...] I see and hear a kind of reality, and the fact that I could not find its likeness the world over does not diminish the suspension of my disbelief» [94]. No solo el sistema teatral brechtiano aceptaba la emoción, sino que esta, expresada a través de la distanciación, llegaba a intensificarse: «The fact is that under certain conditions estrangement can activate the reason, the desire to change society, and under others it can activate the deepest resources of pity» [95]. Siguiendo esta argumentación, Salvat citaba a Lessing, primer eslabón del realismo teatral alemán e inicio del objetivismo, para defender el tipo de interpretación que iba a caracterizar los montajes épicos de la EADAG: una actuación contenida, reflexiva, pensada, en la que cada gesto sea un gesto consciente y significativo. Al igual que en la teoría teatral del ilustrado alemán, la frialdad en escena poseía más efectividad y poder comunicativo que la exageración:

El actor debe conseguir a la vez, en su actuación fuego y frialdad. Los gestos deben ser significativos, y la pasión debe ser más contenida cuanto más violenta sea, pues la misión del actor ha de ser, ante todo, la de hacer comprender. El gesto y el tono deben individualizar el contenido moral de la obra [Salvat, 1968, 14].

Asimismo, es posible remontar hasta Lessing la necesidad de que todo lo que se representase adquiriese un alcance y una significación social y no se redujese a una problemática de carácter individual. Esta proyección colectiva de la acción teatral

constituía otra de las bases fundamentales que el director catalán adoptó del teatro épico. Así, el teatro se convertía en una narración épica que afectaba a un grupo humano sobre el que se proyectaba una identidad colectiva. De este modo, Salvat [Nuñez (entr.) nov. 1966] definía el teatro más auténtico como «[a]quel que posibilite la historización del público». La búsqueda de la expresión teatral de los rasgos de identidad de la sociedad catalana fue, sin duda, una de las constantes que caracterizó el trabajo de la EADAG. Las representaciones de carácter épico sobre obras de Espriu, Adrià Gual, Rusiñol o Sagarra dejaron constancia de ello.

Dentro de la evolución de la EADAG [jul.-ag. 1974] se puede distinguir una primera etapa de experimentación sobre la dramaturgia épica a partir de textos no dramáticos que culminó con el montaje de *Ronda de mort a Sinera* en 1965. A este espectáculo, colofón de cinco años de investigación sobre la forma épica, siguió una segunda etapa durante la cual se aplicaron estos códigos a obras ya dramáticas, pero igualmente representativas de la cultura catalana, de Capmany, Rusiñol o Sagarra, *La bona persona de Sezuan* constituyó, desde este punto de vista, una excepción ya que supuso el recurrir a un texto del propio Brecht. En esta segunda época se dio el salto al teatro comercial, fundando la compañía que llevaba el nombre de la escuela y haciendo una temporada en uno de los coliseos míticos del mundo teatral catalán, el Teatro Romea. Hacia finales de los años sesenta, la EADAG decidió iniciar algunas líneas, anticipadas ya en otros montajes anteriores, de tono expresionista y esperpéntico o, excepcionalmente, subjetivistas en la corriente de Grotowski.¹²⁶ Las dificultades económicas con las que afrontaron la década de los setenta les hizo replantearse el sistema de trabajo y excluir casi prácticamente las representaciones comerciales,

¹²⁶ No se trata en ningún caso de una evolución casual o aleatoria, sino más bien de un movimiento dialéctico de evolución formal desde unas dramaturgias a formas de expresión a otras. De este modo, las investigaciones sobre el teatro épico condujeron a formas teatrales de corte farsesco, dentro de un tono popular, o a un realismo esperpéntico de raíces ibéricas. No obstante, algunas de estas formas de expresión ya estaban anticipadas claramente en el montaje de *Primera història de Esther* (1962), de Espriu. Como lo explicaba Salvat [1974]: «toda mi experiencia brechtiana me ha servido no sólo para desembocar en Valle y montar *Ligazón* y *El embrujado* de acuerdo con la sensibilidad de nuestro momento, sino fundamentalmente para encontrar la tradición plástica y paraliteraria gallega en que Valle-Inclán apoyara su gran creación» [474].

centrándose en la actividad pedagógica en comarcas como Granollers o en la Escola de Teatre de L'Orfeó de Sants.

1. Primeros montajes épicos: *La pell de brau* (1960, 1963), de Salvador Espriu, *Poesía y realidad. Veinte años de poesía española* (1962) y *La gent de Sinera* (1963), de Salvador Espriu.

La escenificación del poemario de Salvador Espriu, *La pell de brau* constituyó, ya en 1960, todo un manifiesto de la línea ética y estética que iba a definir la empresa liderada por Ricard Salvat y Maria Aurèlia Capmany. La elección de un autor y un libro tan significativo para la cultura catalana no fue algo gratuito, sino que expresaba claramente los objetivos sociales y teatrales que iban a ser desarrollados por la Escola de la Cúpula del Coliseum,¹²⁷ espacio circular donde realizaban los ensayos y las representaciones. El subtítulo de la obra, «montaje épico», ya en 1960, era otra muestra de la seguridad con la que se iniciaba su andadura. En 1963, con motivo del cincuenta aniversario de Salvador Espriu, se revisó el montaje, que se repuso junto con una segunda versión de *Primera història de Esther*,¹²⁸ a la que se unió la puesta en escena de la versión espriuana de *Antígona* y otro montaje épico sobre textos y poemas de Espriu titulado *La gent de Sinera*.

Desde *La pell de brau* se hizo patente la preocupación de Salvat por contribuir a la consolidación de una cultura teatral catalana que partiese de su legado literario, al mismo tiempo que dejaba clara la opción del teatro épico como forma escénica idónea para la narración de la historia de un pueblo.¹²⁹ El nombre de Espriu, una de las plumas más comprometidas con la renovación y el enriquecimiento de la lengua catalana a partir

¹²⁷ Resulta muy ilustrativo de la significación de este montaje el hecho de que haya sido repuesto por su director en 1996.

¹²⁸ Presentada en el marco del V Ciclo de Teatro Latino en 1962 por la EADAG. Debido a las características de este texto dramático, de inspiración farsesca, y a la estética del montaje, su dramaturgia, puesta en escena y recepción se estudiarán en el capítulo dedicado al teatro popular.

¹²⁹ Puede consultarse un interesante epistolario entre el autor y el director, así como diferentes reseñas críticas que obtuvo la obra en «Salvador Espriu» [jul. 1995].

de una clara voluntad de estilo, quedaba estrechamente ligado a las producciones teatrales de la EADAG en una empresa común de reivindicación de la cultura e historia propia a través de la creación artística. Salvat, que había aprendido de Brecht el respeto y valoración de la palabra en la escena, supo descubrir el potencial teatral que ciertos textos literarios podían alcanzar. En repetidas ocasiones, Salvat reiteró su alabanza a la obra de Espriu, sin cuyo alto nivel creativo no le hubiera sido posible alcanzar un nivel similar en la creación teatral: «Fue precisamente la alta calidad del mundo creado por Espriu y la fuerza expresiva de su lenguaje lo que me aportó el material de la investigación iniciada por mí hace años» [Salvat, 1974, 16]. De este modo, la posibilidad de llevar al teatro textos literarios no dramáticos se reveló como una de las grandes vías abiertas por el teatro épico, en la que se centró el primer período de investigación teatral de la EADAG. Los avances en la teoría y práctica del teatro introducidos por figuras como Piscator o Brecht ofrecían la concepción del hecho escénico, así como los instrumentos formales adecuados para la teatralización de obras literarias no dramáticas.

En el mismo programa de mano, el director defendía, frente a experimentalismos vanguardistas minoritarios, ya sea hacia el teatro del absurdo o hacia la abstracción plástica, un teatro que fuese expresión épica de la realidad humana y social de una colectividad. Igualmente, se hacía hincapié en la necesidad de evolucionar hacia la distanciación épica y el fondo histórico como única vía de expresión de una poesía contemporánea. De nuevo, pues, epicidad y lirismo, objetividad y emoción, historia y poesía, se conjugaban en una misma obra. Así lo expresaba Salvat en el programa de mano: «Convencidos de que el lirismo esteticista de minorías queda hoy sin viabilidad, con nuestro experimento intentamos poner de relieve el valor épico de esta poesía de Espriu. Valor épico de todo mensaje poético de nuestro tiempo». Igualmente, señalaba el propósito de volver a unos orígenes del teatro, a un nuevo teatro, desnudo y sincero, para expresar las raíces colectivas de un pueblo, el pueblo judío, metáfora del español, del catalán. La palabra esencial, poética y trágica al mismo tiempo, de Espriu, debía unirse a los movimientos esenciales de carácter épico, a través de los que se narraba la odisea de un pueblo en su peregrinaje, para que la fuerza dramática y ejemplar de *La pell de brau* cobrase eficacia.

De este modo, la escena se convertía en la expresión paralela de la grandeza épica de la poesía *espriuana*, así como de su fuerza emotiva. La estructura y el tono épico se proponían como los instrumentos más adecuados para devolverle a la escena su dramatismo y eficacia en la comunicación con el público. Se recurrió a una escenificación coral como medio de subrayar este carácter esencial del poemario y expresar su tono colectivo, el de un pueblo errante que va buscando su Sepharad. Las figuras formadas por los movimientos de los actores iban narrando al espectador el viaje del pueblo. La relación dialéctica establecida entre el coro y las voces individualizadas, en ocasiones la del mismo poeta, o entre el movimiento encadenado del colectivo y la separación del individuo iban haciendo avanzar la acción.

Ya en esta obra, se ponía de manifiesto uno de los temas que han caracterizado la producción de su autor: la complejidad, la diversidad existente en toda comunidad humana. Elementos muy diferentes, igualados únicamente ante la presencia constante de la muerte, debían aprender a convivir, dentro de la diversidad, para que la comunidad pudiese seguir avanzando:

El tema central que presideix les seves obres és la constatació que totes les realitats humanes són formades per elements diversos, i ben sovint enemics, marcats tots per la ineludible Mort, que lluiten per subsistir i que, en aquesta xardorosa lluita per la supervivència, es deformen cap a l'exclusivisme i cap a la negació dels altres [Argenté, mar.-ab. 1963].

La complejidad dentro de la unidad, el individuo dentro de la colectividad y la diversidad enmarcada en una misma comunidad en movimiento son los temas recurrentes en la obra de Espriu. El teatro épico se reveló como el lenguaje idóneo para la dramatización de esta variedad de elementos dentro de una unidad, contraste que se intensificará en *Ronda de mort a Sinera*. La estructura narrativa permitía la suficiente flexibilidad, sin perder la unidad del conjunto, para dar cabida a una sucesión de realidades diferentes que conformaban una unidad compleja e incluso contradictoria que debía ser aceptada con sus mismas contradicciones. La concepción dialéctica de la forma teatral dentro de la teoría brechtiana posibilitaba la expresión de los contrarios en la escena, la distancia entre

el movimiento y la palabra, la acción y los decorados, el gesto y el texto se presentaban como una relación dialéctica que unía los dos polos opuestos de un eje del que debía salir la síntesis superadora. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurría en el materialismo dialéctico latente en la teoría épica de Brecht, en el caso de Espriu era la presencia constante de la muerte, del Minotauro —elemento que introducía un plano trascendental— el que igualaba a todos los individuos de una comunidad.

El primer montaje de *La pell de brau*, presentado en noviembre y diciembre de 1960 en su sede del Coliseum, fue realizado por doce actores, dos mujeres y diez hombres en un espacio circular de doce metros de diámetro; en la segunda, se sumaron dos actrices más. Ya en este montaje, pueden rastrearse algunos de los nombres más importantes del teatro catalán contemporáneo, aglutinados en estos primeros años sesenta, junto a revelantes personalidades del arte y la cultura, en torno a la Escola del Foment des Arts Decoratives. Entre los intérpretes, se contaba Josep Montanyès, Francesc Nello, Josep Maria Segarra, Maria Tubau, Carme Fortuny o Antoni Canal, entre otros. El público, situado en el segundo piso, adquiría una perspectiva perpendicular desde la que las figuras formadas por los actores se percibían con claridad. El espacio vacío, sobre el que se suspendía una única bombilla, constituía la austera escenografía del espectáculo. La luz cenital reducía a los personajes a voces y sombras en movimiento que subrayaban el carácter coral de la obra. Para la segunda versión se colocaron tres focos laterales que recortaban las siluetas de los intérpretes. Los movimientos de los actores estuvieron siempre lejos del mimodrama o de interpretaciones individualizadas, ya que se trataba de composiciones rítmicas o simbólicas que solo adquirirían sentido dentro de su conjunto.

Texto y movimiento establecían una relación contrapuntística, de modo que cada nueva composición era la respuesta al canto individual. En ocasiones, una voz, ya sea de mujer, joven, viejo o héroe, se individualizaba rompiendo la sobriedad del conjunto para dibujar, dentro de una gran variedad de registros, una veta lírica, heroica, jeremiaca o trágica. Una de las formaciones más recurrentes fue la composición de una estrella de cuatro puntas que aludía a las extremidades de la piel de toro. Los movimientos armónicos se rompían igualmente en los momentos de crisis, en los que se descomponía

la formación: «Esta armónica concatenación tendía a concretarse en un círculo, que los actores cogidos de la mano intentaban cerrar, a veces consiguiéndolo, a veces debatiéndose en una larga espiral, que acababa de nuevo en el enfrentamiento de dos grupos o líneas de composición» [Salvat, en. 1965, 24]. Dentro de la búsqueda del sentido geométrico en los desplazamientos, expresión de la cadencia del verso, el movimiento pendular, el paso del tiempo y el desplazamiento serpenteante, inspirado en los bailes populares del *contrapas* y del folclore israelí, remitía a la raíz tradicional de los bailes basados en poesía coral. Así describía Luz Morales [17.3.1963] el dinamismo de la obra, sostenido por los actores evolucionando de forma casi arquitectónica sobre la escena:

Sucesivamente agrupadas o dispersas las figuras, en hábiles evoluciones de acuerdo con un ritmo dado —diríase, casi, una móvil arquitectura— forman a modo de un Coro antiguo, en que las voces jóvenes, viriles o femeninas heroicas o angustiadas, llorosas o vibrantes, se alternan en dramático, épico, contrapunto. La simbólica rueda se trenza y se destrenza; las figuras, las voces de los actores van adquiriendo, poco a poco, un hieratismo que las eleva, o, por lo menos, las aparta de todo efectismo teatral: dijérase que los jóvenes intérpretes están cumpliendo un rito...

El carácter épico no excluyó ciertos rasgos expresionistas en la interpretación, especialmente a través de la luz cenital y la individualización de ciertas voces, así como un tono simbólico en la formación de imágenes en escena. No obstante, la tónica general fue el rechazo del efectismo en los movimientos, buscando la naturalidad, de modo que en ningún momento los actores perdiesen su condición de intérpretes. Para intensificar la naturalidad y evitar cualquier tipo de actitud alienante, los actores salían con su indumentaria cotidiana, chaquetas, jerseys, blusas y faldas, aunque armonizados en grises, entre los que sobresalía algún rojo y verde. La armonía en los figurines estuvo supervisada por los artistas plásticos Maria Girona y Albert Ráfols Casamada. Una escultura de Subirachs de hierro y piedra se situaba en el centro de la composición.

La revista *Albada* concedió a la EADAG el Premio de Crítica «Borràs» por la mejor representación realizada en Badalona en 1961 y el V Ciclo de Teatro Latino, celebrado en 1962, le concedió por unanimidad una mención de honor. Como prueba de la difusión alcanzada por este montaje, el día 9 de febrero de 1963 volvía a Badalona, a la Sala Orfeo. A raíz de esta representación, Argenté [mar.-ab. 1963] llegaba a hablar de una «nova manera de comunicar les obres poètiques al públic» desde el escenario, no ilustrando o repitiendo los versos del poeta por medio de gestos o movimientos, sino que, «sense teatralitzar-les, mantenint-ne la força de les paraules». El crítico destacó la unidad y armonía que todo el conjunto mantuvo a lo largo de la representación. Resulta interesante destacar el análisis de Luz Morales [17.03.1963] ante la novedad que suponía el «montaje épico» de Salvat sobre el poemario de Espriu:

No puede hablarse, precisamente, de «escenificación» de la obra de Espriu, dado que el salón circular de la Cúpula se nos ofrece desnudo; los jóvenes intérpretes sin maquillaje ni disfraz. Ello resta, sin duda, teatralidad al experimento; [...] le añade, en cambio, pureza y autenticidad, lo que le hace más impresionante.

Sin embargo, Morales, a pesar de subrayar el hieratismo y destacar la autenticidad y fuerza dramática que alcanzaba la poesía de Espriu en la Cúpula del Coliseum, echó de menos «algún leve subrayado al humor de ciertos pasajes».¹³⁰

En 1962, con el montaje *Veinte años de poesía española*, basado en la antología de José María Castellet *Veinte años de poesía española*,¹³¹ se continuaba con la línea de investigación sobre las posibilidades de escenificación épica de la literatura poética. El espectáculo, de dos horas de duración, comenzaba con León Felipe, como introducción, y seguía describiendo una línea evolutiva desde la Generación del 27, pasando por el movimiento intimista, hasta llegar al realismo de los últimos años. El estreno tuvo lugar

¹³⁰ Humor, ironía y farsa eran elementos también presentes en la obra de Espriu, que fueron ganando importancia en la práctica teatral de la EADAG y sobre los que Salvat levantaría la *Primera història de Esther*, antecedente de una importante corriente posterior de teatro popular.

¹³¹ José María Castellet, *Veinte años de poesía española*, Barcelona, Seix Barral, 1961 (Col. de Biblioteca Breve).

en el Aula Magna de la Facultad de Derecho el 26 de enero de 1962. Al igual que en el caso de *La pell de brau*, el espectáculo construía la tensión dramática a través de los gestos y los movimientos de los actores y la relación espacial establecida entre ellos, al tiempo que se iban recitando los textos. De nuevo, se recurrió al espacio vacío, la sobriedad de líneas y el esquematismo, en algunos casos simbólico, de los movimientos.

La crítica volvió a expresar su sorpresa ante la novedad de la empresa y los elogios ante los resultados obtenidos. Sitjà [1.2.1962] mostró todo su entusiasmo ante la eficacia de un lenguaje escénico que permitía una nueva presentación de la poesía, integrándola en la realidad a través del movimiento y el espacio, en unos momentos dominados precisamente por el realismo. El crítico de *El Correo* presentó el montaje de Salvat como «un nuevo horizonte para la presentación y penetración en el público de la poesía», calificándolo de «totalmente inédito, de una eficacia y claridad indudables». Especialmente asombrado quedó por la condición teatral del espectáculo, lejos de una mera lectura poética. Ante la ausencia de una denominación para este nuevo tipo de obra teatral, proponía la de «poesía espectáculo» o «espectáculo de poesía». Jorda [feb. 1962], desde las páginas de *Primer Acto*, destacó la contextualización histórica, así como la eficacia del espectáculo, calificándolo de «vibrante y magnífico». Frente a la sobriedad de Maria Tubau, Claudi Carcia o Antoni Canal, señaló la «punzante ironía» de Fabià Puigserver, que intervenía como intérprete. Este mismo año, se presentó el espectáculo con la Cía. Nuria Espert en el Teatro Talia, así como en la Cúpula del Coliseum, bajo el título de *Poesía y realidad*, siguiendo la misma antología. Ya en 1966, el montaje de *25 años de poesía española*, por la Cía. Adrià Gual, estrenado en el Teatre Municipal de Reggio Emilia, introducía las variaciones incorporadas por José María Castellet a la nueva edición.

El teatro épico de estructura coral avanzó un paso más con el montaje de *La gent de Sinera*, donde se llevaron a la escena, no solo poesía, sino directamente textos narrativos de Espriu. El éxito del experimento, unido al respaldo que supuso poco después la escenificación de los poemas y textos teóricos de Brecht por el Berliner Ensemble (*Brecht Abende*, *Brecht Matinées* y *Brecht Nachtschichten*), animó a Salvat a ampliarlo introduciendo uno de los elementos claves del mundo espriano, el mito del

Minotauro, que se convertiría en el eje central del siguiente montaje épico, *Ronda de mort a Sinera*.

Las diferentes propuestas épicas sobre poesía y textos narrativos del poeta catalán no constituyeron, pues, una sucesión arbitraria, sino una investigación continuada en la que los interrogantes y retos planteados por cada montaje llevaron al siguiente. Progresivamente, se fue llevando más lejos las posibilidades ofrecidas por estructuras escénicas flexibles que renunciaban al concepto tradicional de trama y tomaban su unidad del conjunto de tonos, registros y escenas presentados a lo largo de la obra, siempre que estos respondiesen a una misma concepción del mundo, en este caso, la unitaria cosmovisión de la obra de Espriu, expresada a través de la fábula esencial a toda su obra, del mito de Teseo y Ariadna, imagen metafórica de su mundo literario. A través de este nuevo modo de construcción escénica se evolucionaba al mismo tiempo hacia un concepto más abierto de obra teatral que se ofrecía a diversas lecturas, reclamando una recepción activa por parte del espectador.

La gent de Sinera, junto con *Antígona*, inauguraron el 13 de noviembre de 1963 los ciclos del TNCE, los «Lunes del Romea». En ambos montajes, se destacó la sobriedad literaria, la palabra contenida y el verbo dramático para el que Salvat creó una expresión escénica igualmente severa y contenida, lejana a todo realismo que tomase como convención escénica esencial la mimesis directa de la realidad. Una vez más destacaron las actuaciones de una joven Maria Tubau, en *Antígona*, y de Maria Aurèlia Capmany, en *La gent de Sinera*, así como la desgarrada y plástica escena mimada de la pelea de ciegos, que recordaba al Goya de las pinturas negras, o la coreografía, aséptica y severa, pero con naturalidad, de la danza de la muerte final, mimos y coreografías de Joan Tena que serían desarrollados en *Ronda de mort a Sinera* con un gran éxito de crítica y público. A raíz de la representación de *La gent de Sinera*, Felipe Cid [nov. 1963] puso de relieve el excelente trabajo escénico realizado por Salvat para dramatizar estos poemas y superar la simple declamación, alcanzando a dibujar en el escenario la cifra de su misterio y armonizando emoción y distanciaci3n, pasi3n y frialdad: «El medir la distancia de la palabra, en este caso, ha de conducirnos a esta especie de milagro plástico que ha conseguido Ricard Salvat».

El teatro épico vino a demostrar que ya no era imprescindible la estructura dramática tradicional y apuntaba la viabilidad del teatro organizado como sucesión de episodios entre los que se establecía una relación que configuraba la narración. La escenificación de libros de poemas suponía un reto a la creatividad del director-dramaturgo, ya que el punto de partida literario era la palabra desnuda sin más indicaciones. Según lo entendió Salvat [Salvat, 1974a, 17] en aquellos años, se trataba del acto mínimo y suficiente en el proceso de creación teatral, la conversión de la palabra literaria en teatro: «En todos estos casos, se trataba de situar primariamente la palabra sobre el escenario y convertirla en un hecho “visivo”. Hago especial hincapié en que no se trataba de un simple recital de poesía».

2. *Ronda de mort a Sinera* (1965), de Salvador Espriu

Estas investigaciones escénicas en torno al concepto de montaje épico a partir de textos no dramáticos constituyeron los prolegómenos para un ambicioso montaje presentado como expresión escénica de todo el mundo espriuano, a partir de textos suyos, tanto poéticos, como narrativos y dramáticos: *Ronda de mort a Sinera*.¹³² La empresa supuso, tanto formalmente como éticamente, la culminación de cinco años de trabajo de la EADAG. Si, por un lado, se llevaba un paso más allá la experimentación con la dramaturgia épica desarrollada desde *La pell de brau*, por otro, se presentaba no ya una sola obra de Espriu, sino todo un proyecto por abarcar su mundo poético completo, con lo que este implicaba de reivindicación y visión crítica al mismo tiempo de la cultura, la sociedad y la historia de Cataluña. El proyecto que supuso la fundación en 1960 de la EADAG, apoyado con una tremenda ilusión por parte del heterogéneo grupo de participantes que, desde el principio, se aglutinaron en torno a la Cúpula del Coliseum del FAD, llegaba con *Ronda de mort a Sinera* a su plenitud. Así lo recordaba, muchos años después, Josep-Anton Codina [1992, 152], una más de las numerosas

¹³² Siguiendo los ejemplos de los *Modelle* brechtianos, Salvat y Espriu [1974] decidieron publicar la obra a modo de explicación del espectáculo.

figuras del teatro catalán contemporáneo que se iniciaban en la escena con la puesta en marcha de esta iniciativa:

Si amb *Vent de garbí* l'escola havia arribat a la seva maduresa amb *Ronda de mort a Sinera* arribava a la seva plenitud. Va ser un treball intens i magnífic per part de tots els que hi van participar i aquell ambient de seguretat en nosaltres mateixos, de saber que estàvem fent una cosa important i que el nostre concepte del teatre finalment triomfaria, ja no es va produir mai més.

El espectáculo giró en torno al tema esencial que ofrecía unidad a toda la obra del poeta catalán, la muerte, una muerte cotidiana, ni transcendente ni sublimadora, perspectiva alejada y serena desde la que se observaba toda la realidad. Sobre este tema central, se construyó la fábula fundamental que transmitiese el comportamiento de unos hombres en unas circunstancias y de la que se extrajese la lección moral. La fábula debía expresar el tema que unificaba toda la obra de Espriu, desarrollado a través del mito de Teseo, símbolo del hombre, el poeta, el pueblo perdido en el laberinto de la realidad, enfrentado al Minotauro, la muerte, y conducido por Ariadna. El hombre se veía representado en escena tanto por el personaje del Autor como por el de Salom de Sinera,¹³³ narrador tomado de *Primera història de Esther*. Ariadna perdía su carácter mítico, para convertirse en una muchacha llena de sentido común que guiaba al Autor por el extraño microcosmos escénico habitado por sus propios personajes —todos ellos abocados a la muerte—.

A diferencia de la escenificación de los poemarios, en esta ocasión el mismo Espriu se integró en el equipo de creación teatral y no hubo que partir de una propuesta fijada, sino que este mismo fue suministrando o modificando los textos a medida que fueron requeridos por el proceso de creación. El soporte definitivo no estuvo listo hasta pocos días antes del estreno: «El montaje se fue construyendo como en las creaciones cinematográficas, montaje a posteriori de unas tomas realizadas sin orden cronológico narrativo» [Salvat, 1974a, 19]. Como en los montajes épicos anteriores, la estructuración

¹³³ Sinera constituye el anagrama del pueblo costero catalán donde vivió el poeta, Arenys de Mar.

escénica, el movimiento de los actores y la expresión de un *gestus* fundamental constituyeron elementos narrativos básicos. Salvat [1974a], aludiendo a la comparación establecida por Wekwerth [1965] entre el cuadro-relato de Breughel, *La caída de Ícaro*, y el *arrangement* narrativo de Brecht, explicaba la importancia de la disposición y los movimientos de los actores en escena como formas narrativas:

el director de escena debe situar sus personajes, agrupándolos y distribuyéndolos de tal manera, que las actitudes de todos los componentes de la escena expresen la «fábula» que se pretende narrar, y no por la expresividad de uno de los actores, o por la tensión que dicha expresividad despierte en nosotros, sino por la coordinación de toda una serie de actitudes [21].

El movimiento de todos los personajes que luego iban a aparecer en la obra moviéndose por la escena de forma obsesiva y desesperada, pero con un estudiado caos, donde los personajes se cruzaban sin reparar unos en otros, pero sin llegar a chocarse, se convirtió en el *arrangement* fundamental que narraba la fábula del hombre, encarnado en Teseo-Autor, y que constituía el eje que daba unidad a todo el espectáculo:

Intenté situar, en este laberinto, el punto de partida de toda la obra, el arranque desde el cual se irían individualizando los personajes, concretándose su idiosincrasia en cada una de las escenas que utilizaría en mi espectáculo, individualizando su aventura, sin perder el camino laberíntico, que seguirían a tientas para ir, al final, a encontrar a la muerte [22].

Al mismo tiempo, se recurrió al mecanicismo de Meyerhold para intensificar la mordacidad y el sarcasmo de la historia, a la panorámica de Piscator para conseguir la máxima objetividad y a la teoría escénica de Brecht para la expresión del gesto social básico que caracterizase la obra, todo ello bajo el ritmo interno que imponía la presencia de Teseo y Ariadna. El *gestus* social debía superponerse al *gestus* fundamental de carácter metafísico del laberinto, de modo que se configurasen «dos planos incommunicables y opuestos: dos planos que eran plasmación visual de las fronteras de clase. Unos planos que la infancia y la muerte unían solo por azar» [23].

El espectáculo constaba de dos partes separadas por un entremés de sabor popular y farsesco dramatizado a partir de una narración de Espriu titulada *Conversió i mort d'en Quim Federal*. Junto a este texto se recuperaban otros como *El meu amic Salom* y *Teoría de Crisant*, anteriores a la obra poética del escritor, y algunos, como el episodio de la Esperanceta Trinquis, tomados de fragmentos adaptados de la *Primera història de Esther*, otros fueron escritos por el mismo autor para este montaje. La propuesta se caracterizó por su tono híbrido y fragmentario, en el que elementos teatrales de muy diversa naturaleza y en continuo contraste se hilvanaban en una misma estructura narrativa: lirismo y sequedad, esperpento y austeridad, burla y tragedia, farsa y emoción, expresados a través de formas escénicas igualmente diversas, desde el entremés grotesco hasta la más severa pantomima, pasando por la *auca* o las marionetas. El contraste entre las diferentes escenas, de carácter formal diverso, iba configurando una visión compleja de una realidad en la que tenían cabida muy dispares puntos de vista que la enriquecían. Una vez más, Salvat consiguió armonizar el distanciamiento formal, la asepsia y la severidad con la pasión, la emoción y la tragedia. El eje común que unía todos los fragmentos era la figura del narrador Teseo-Salom-Autor —que encontraba su trasunto en el plano grotesco en el personaje del Altísimo— guiado por Ariadna a través de una danza de la muerte con la que se abría y se cerraba el espectáculo, y que le enfrentaba con las diferentes imágenes del pasado y, finalmente, con la propia muerte, su única compañera constante de viaje. Este era el resumen que presentaba el crítico del *ABC*:

Salom-Teseo atraviesa las diversas estancias del laberinto poliforme, y ante él van surgiendo personajes varios que la Muerte, seguida por un siniestro basurero, va llevándose... Salom-Teseo-Virgilio contempla sucesivamente la muerte de una chica tonta, apedreada por sus vecinos; un diálogo postal, muy resuelto, entre una sexóloga alemana y el propio Salom cuando era un hombre joven; la historia mímica de la Reina Ester; un pícaro y delicioso entremés en el que un moribundo no quiere casarse con su amante, a pesar de la intervención de un sacristán muy a lo Arcipreste de Hita; las meditaciones de una muchacha en torno a la muerte y a la vida; el suceso triste de Eleuterio, el amigo entrañable, muerto en accidente de

trabajo; una pelea de ciegos; el triste lamento de Salom ante la crueldad de su patria y su fidelidad a ella [...]; el curioso procedimiento del siquiatra Crisanto, que dice a cada uno de sus pacientes: «tú eres el mejor»; enfrentamiento de Salom a la Muerte; la historia de Tereseta, que baja unas escaleras constantemente, pero cada vez más vieja, temblorosa y hundida, y ronda mortuoria final, a la que se une Salom y Ariadna [Álvaro, 1967, 77].

Dentro de la estructura narrativa, los elementos teatrales de origen popular, como los muñecos en el carretón de feria al comienzo de la obra, el auca recitada por el Altísimo al mismo tiempo que se escenificaba —fragmento tomado de *Primera història de Esther*— o la pantomima constituyeron uno de los primeros ejemplos de una importante corriente teatral en la que la estructura épica servía de soporte a los lenguajes populares. El teatro épico había llamado la atención y ofrecido la posibilidad de recurrir a lenguajes escénicos de tradición popular o códigos parateatrales, como los entremeses, los títeres o las aleluyas, recuperados ahora para la escena gracias a la flexible estructura del teatro épico y a la libertad creativa que le concedía al director, escenógrafo e intérpretes. A través de este montaje, Salvat integraba en el teatro renovador español una de las características, ya anticipada en *Primera història de Esther*, que iba a definir una importante corriente escénica de la escena española contemporánea: su carácter lúdico, rasgo exigido por el teatro épico de Brecht que facilitaba la asimilación de formas teatrales de origen popular.

Para la escenografía, Salvat recurrió a Armand Cardona Torrandel, un artista plástico, cercano al mundo teatral, pero sin llegar a ser un profesional de la escenografía, con el fin de ofrecer unas ilustraciones artísticamente autónomas que ofreciesen una alternativa válida al realismo naturalista. Una pintura personal, que surgiese de la obra de Espriu, pero que no estuviese a su servicio directo. En estos términos explicaba Salvat [1995] la necesidad de evolucionar hacia un realismo objetivista también en el campo de la plástica teatral:

Durant els primers cinc anys no cridàrem a Cardona, pero l'any 1965 l'EADAG estava decidida a crear un estil propi, a trobar una resposta catalana als

pressupòsits del realisme. S'havia tingut l'obsessió de superar aquest realisme, de fugir de tota mena de paralismes tan arrelats aleshores a la nostra cultura, de posar al dia l'actitud objectivista, per no oblidar-ne les possibles intencions polítiques i socials.

Armand Cardona Torrandell realizó tres escenografías diferentes para las respectivas reposiciones del montaje, 1965, 1970 y 1975, en las que, progresivamente, se fue detectando un grado mayor de originalidad y audacia, desde la recreación plástica de los ambientes de Sinera hasta los tintes expresionistas, propios de su obra, de los trabajos posteriores.¹³⁴ El artista catalán fue huyendo de soluciones naturalistas, buscando siempre un tono humanista, cada vez más profundo, presentado como comentario, agrio y a menudo irónico, a la obra teatral, con la que establecía cierta relación de distanciación propia del teatro épico. Respondiendo a las indicaciones de Salvat, quien le mostró algunas creaciones de los colaboradores de Brecht, como Caspar Neher, Karl von Appen, Dieter Berge o Manfred Grund, Cardona Torrandell acertó a asimilar el tono épico dentro de su personalísima obra. En palabras de Salvat [jun. 1996], esta sería justamente la gran aportación del artista catalán a la escenografía española: «saber fer una síntesi entre les propostes del Berliner, assumides o simplement conegudes, i la seva aportació exclusivament personal». Feliu Formosa [1982], en el programa de la exposición de Cardona Torrandell celebrada en la Capilla de l'Antic Hospital en Barcelona en 1982, destacó precisamente ese rasgo distanciador que confería a sus escenografías una autonomía artística que proyectaba sobre la obra teatral una visión alejada e inmóvil, pero inquietante y reveladora:

No sé perquè, les escenografies de Cardona em recorden Caspar Neher col·laborador de Brecht. Tant l'un com l'altre il·lustren i, per tant, aporten a l'experiència escènica quelcom més que un marc. Distancien i comenten, són escenogràfics assoleixen una autonomia, són obres d'art en ells mateixos, i això, en tots els casos, enriqueix l'obra teatral, contribueix a aquella «Literarisierung» de què parla Brecht.

¹³⁴ Para un estudio de la escenografía de Cardona Torrandell, véase Salvat [jun. 1994].

El decorado principal de 1965 representaba, a base de trazo grueso, perspectivas rotas y ausencia de líneas rectas, una plaza de Sinera. La recurrencia a burdos telones, aparentemente improvisados, que no llegaban a ocultar la totalidad del escenario situado detrás, para la escenificación de otras escenas intercaladas o como medio de acusar la teatralidad de lo que allí se representaba fue otro rasgo que acercaba el teatro épico a la escena de sabor popular. En otras ocasiones, se utilizaba una cortina de arpilleras para tapar el decorado de Sinera, con los personajes centrales en primer término, generalmente Ariadna y Teseo/Salomé, mientras se improvisaba el escenario imprescindible para la nueva escena. La sencillez popular de estos primeros decorados fue evolucionando hacia una escenografía más fría, irónica y distanciada.

La sencillez, la naturalidad no afectada y ciertos rasgos expresionistas fueron algunos rasgos que definieron un trabajo de interpretación que evitó actitudes solemnes o simbólicas, en beneficio de una apática naturalidad que evidenciaba la condición de intérpretes de los actores al mismo tiempo que reforzaba la impresión de realidad. El personaje de la Muerte era descrito de la siguiente manera en la acotación: «No toma una actitud hierática ni propende en absoluto al símbolo. Es como una simple mujer de pueblo, no acicalada pero sí elegante, que va a su quehacer» [Espriu, Salvat, 1974, 29]. En la estética de los figurines, en los que intervinieron Lola Marquerie, Fabià Puigserver, Albert Ràfols Casamada y Joan Salvat, se buscó igualmente una impresión de realidad a través de la naturalidad, en la que se insertaban, con cierta torpeza premeditada, algunos elementos teatrales que subrayaban así su carácter teatral. El personaje de Ariadna, por ejemplo, iba vestido al estilo griego, pero de forma deslucida, poco cuidada y algo desgarbada, «más o menos como el personaje de una representación de Centro Parroquial, en singular y sarcástico contraste con una griega vista por Winckelmann» [32]. El rechazo del realismo naturalista se intensificó en las dos pantomimas, dirigidas por Joan Tena, momentos de máxima tensión que fueron refrendados por toda la crítica: el gitano exhibiendo las habilidades del oso y la pelea de ciegos a bastonazos. En el primer caso, por ejemplo, una ropa de mecánico, parda, pintada a brochazos, bastaba para sugerir el animal. Ambas pantomimas, así como otros momentos de la representación, aun huyendo del efectismo, quedaron marcadas por un tono

expresionista. En ocasiones, como medio de acentuar la distanciación, la palabra y el gesto o el movimiento se disociaban, por ejemplo, en las narraciones del Altísimo, ya sea de las pantomimas como de la grotesca escenificación del mito de Esther a modo de Aleluya.

El montaje, estrenado dentro del VIII Ciclo de Teatro Latino en el Teatro Romea los días 1 y 2 de octubre de 1965, supuso un clamoroso éxito tanto de crítica como de público, hasta el punto de poder señalar su presentación como uno de los grandes hitos, no solo del teatro catalán contemporáneo, sino del español. La proyección de la obra alcanzó significaciones tanto políticas e históricas como culturales y teatrales. Su repercusión no se quedó en la plena asimilación que supuso de la teoría épica del teatro o de la integración de elementos del teatro popular en la escena más renovadora, así como en la excelente realización formal que se alcanzó de todo ello, sino que constituyó una reivindicación de la lengua y de la identidad catalana, así como de su cultura. El espectáculo conoció numerosas reposiciones dentro y fuera de España. Con motivo de la representación en el Teatre Grec de Montjuïc en el décimo aniversario del estreno de la obra hizo Terenci Moix [5.7.1975] la siguiente rememoración de la noche del estreno:

Una noche, en el Teatro Griego, diez años caen sobre nosotros, sin avisar, traidores, con la Parca espriuana desviando su danza hacia nosotros, al son de una tenora agónica, fustigada, la misma Parca, por la emoción del reencuentro. Sabíase que era nuestra ronda, y allí estuvimos. Y volvimos a sentir el genio del poeta, y el artificio prodigioso del hombre que hace diez años convirtió estas palabras estremecedoras en el más bello espectáculo de nuestra escena. Reencontramos a Espriu y a Salvat diez años después —diez puñeteros años— y era forzoso evocar aquella noche del Romea, que fue primordial para mi descubrimiento de la cultura catalana. [...] Nuestra Ronda volvió a estremecerse como aquella primera noche de 1965 (¡y cuantas veces volví a verla después de entonces!).

El fulgurante éxito del montaje de la EADAG inauguraba la segunda mitad de la década de los años sesenta, a lo largo de la cual numerosos protagonistas de la escena

independiente catalana iban a salir a la luz configurando un prometedor ambiente de renovación. Sans [10.10.70], que no se encontraba en Barcelona en el momento del estreno, describió así una nueva etapa del teatro catalán abierta con el trabajo de la EADAG:

Ausente yo entonces de Barcelona, recuerdo que al regresar me encontré con el mundillo teatral más despierto o avanzado (sirvan estos adjetivos), un algo revolucionado y un mucho complacido ante la realidad de aquel espectáculo y su excelente nivel, con la significación que esto suponía en el marco del moderno teatro catalán.

La crítica catalana coincidió en reseñar el merecido éxito que obtuvo el día de su estreno, con el Romea abarrotado de público, la memorable jornada ofrecida por Espriu y la EADAG al teatro contemporáneo español. Fàbregas [9.10.1965] describió la obra como «una expedición fabulosa al mundo de Salvador Espriu» y calificó el montaje como «uno de los espectáculos más impresionantes —en fondo y en forma—, de cuantos he visto moverse sobre las tablas de unos años a esta parte», para terminar concluyendo acerca del nivel alcanzado por los componentes de la EADAG, cuya disciplina «ha llegado a un punto realmente poco común en un país, como el nuestro, tan dado a la improvisación». Destacó las pantomimas de Joan Tena y los decorados de Torrandell. Luz Morales [2.10.1965] dio fe, igualmente, de la «prodigiosa» realización, así como del «clamoroso» éxito obtenido con el teatro abarrotado, subrayó la belleza plástica de la danza de la muerte con la que se cerraba el espectáculo: «La gran belleza de la “ronda” final, presidida por la noble figura muda de Maruchi Fresno —que personifica magníficamente a la Muerte— es uno de los logros más completos, más inolvidables que me ha sido dado ver en más de treinta años de espectadora de teatro...». Manegat [2.10.1965] calificó la velada de «memorable, plena de emoción de grandeza», pero, rechazando mitificaciones reductoras en el ánimo de cierto público que intentó limitar el éxito a las alusiones políticas concretas, justificó su grandeza por el significado trascendental, por la dramatización épica de ese «periplo humano» que el espectador, de manos del Autor-Salom-Teseo, guiado por Ariadna, presencié en el viejo escenario del Romea. Roda [16.10.1965] saludó con especial entusiasmo el carácter lúdico que tuvieron muchos de

los momentos de la obra, señalando la importancia que esto tenía en la formación de nuevos públicos para el teatro: «Pero es muy importante que, desde ahora, los espectadores puedan saber que cuando se anuncie un espectáculo de este estilo, van a divertirse indefectiblemente. ¡Hace tantos años que esto no ocurría en el teatro, o, al menos, era tan improbable!» [74]. En lo que respecta a la realización, coincidió en elogiar la fortuna alcanzada por las pantomimas, así como la composición por escenas y el avance en la técnica interpretativa de todo el colectivo, del que resaltó la interpretación de Feliu Formosa, Julià Navarro, Maria Aurèlia Capmany y Manuel Trilla. Farreras [2.10.1965], dando rienda suelta al entusiasmo provocado por el montaje, «vibrante, original, profundo, ingenioso, espectacular, impresionante», calificó la noche del 1 de octubre de 1965 como «una noche que tendrá ya para siempre un fabuloso peso específico en la historia y la vitalidad del teatro catalán». La suerte posterior del espectáculo conoció la misma fortuna. Un año después de su histórico estreno en el Romea, volvía a este escenario, traído ya por compañía profesional Adrià Gual. Entre los intérpretes principales, Farreras [12.11.1966] destacó entonces a Maria Aurèlia Capmany, Carme Fortuny, Marina Noreg, Maria Tubau, Rosa Maria Espinalt, Lluís Tarrau, José Ignacio Abadal, Manuel Trilla, Julián Navarro y Antoni Canal.

Uno de los puntos más controvertidos en la recepción del montaje de Salvat fue el concerniente a la unidad de la obra. El violento fragmentarismo y la amplia diversidad de tono y forma de sus diferentes pasajes era algo a lo que no estaba acostumbrado todavía el público español.¹³⁵ Las posturas críticas con respecto a este punto no fueron unánimes y, aunque hubo quien aceptó e incluso alabó la audacia estructural que Salvat, siguiendo con la experimentación y la libertad ofrecida por la estructura épica, imprimió al montaje, también existieron posturas disidentes que acusaron la pérdida de sentido

¹³⁵ Nótese que esta era una de las aportaciones que Salvat, a través del teatro épico, pretendía introducir en la escena española. El mismo director, en el programa de mano, así lo apuntaba: «Una de les troballes del teatre èpic ha estat la de fer-nos adonar que no era necessària l'estructura arquitectònica del drama i que calia retornar a l'estructura en escenes, a la manera de Shakespeare i de Büchner. Una altra, que es podia prescindir d'una o de diverses d'aquestes escenes i que l'obra no se'n ressentia, si la *faula*, la base ideològica, era clara i definida. Recollint aquesta aportació, hem volgut anar més lluny. Dintre la *faula*, hem inserit diverses escenes que emergeixen de la mateixa *faula*, exemplificacions diverses i desiguals del nucli mític que les recolza».

global. Farreras [2.10.1965], por ejemplo, apuntó los muy diversos elementos empleados en la construcción de la obra: «la ironía, el juego burlesco, la pantomima, la tragedia desnuda, el drama transido de humano calor, la estampa casi guñolesca, el contraste brutal, la elevación lírica, el poema que es como un abrazo, se dan cita aquí en una continuidad sin continuidad»; sin embargo, llegó a destacar el eficaz elemento de unión que hilvanaba todas estas escenas en una estructura común, el tema de la muerte, su aceptación y su cotidiana realidad. Justamente, la ausencia de una trama en el sentido tradicional confería al montaje una proyección universal que hubiera perdido de tenerla: «Este panorama humano total no precisa, para entendernos en el lenguaje clásico, de un argumento, de una línea argumental. Su grandeza, su presencia hondamente dramática, está precisamente en no tenerlo». Fàbregas [9.10.1965], sin rechazar la estructura del montaje, advirtió de la conveniencia de hacer una lectura de la obra de Espriu para un entendimiento global del espectáculo. Curiosamente, a diferencia de los elogios que la renovación formal que suponía la estructura épica de *Ronda de mort a Sinera* obtendría en Madrid, la crítica catalana no quedó tan deslumbrada por su carácter épico, sino que resaltó más la relación establecida entre su estructura narrativa y las formas populares del teatro, como la revista o el cabaret, que también utilizó Brecht.¹³⁶ Fue a raíz de la reposición del espectáculo en el Teatro Romea y de su posterior intervención en el Festival de Nancy, el 28 de abril de 1968, cuando la crítica enfatizó más las implicaciones de este tipo de estructura. El juicio crítico de Roda [2.03.1968], sin dejar de señalar la belleza poética y plástica de algunos momentos, subrayó su carácter deslavazado y acusó su falta de unidad. En 1970, a partir de su reposición en el Romea con motivo de la presentación en el Festival Internacional de Venecia, Sans [10.10.70] coincidió en censurar duramente la estructura fragmentaria del montaje, en cuya dispersión se diluía, en opinión del crítico, su potencial dramático,¹³⁷ sin que esto excluyese algunos momentos «incuestionablemente bellos».

¹³⁶ Ambas corrientes, no obstante, eran difícilmente separables, ya que una había llevado a la otra y, entre ambas se apuntaban los inicios de una fuerte recuperación de lenguajes escénicos de raíz popular.

¹³⁷ Es paradójico que, a la altura de 1965, no solo ningún crítico rechazase el fragmentarismo de la obra, sino que lo destacasen como uno de los rasgos propios del teatro épico, rasgo que además, años más tarde, se convertiría en una de las claves formales de una importante corriente escénica del teatro español contemporáneo de tono popular.

En 1966 la EADAG formó una compañía profesional que fue la titular del Teatro Romea de Barcelona durante la temporada 1966-67. La programación que llenó la cuna teatral de la burguesía barcelonesa: *Ronda de mort a Sinera*, *L'auca del Senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol, y *La bona persona de Sezuan*, constituía, sin duda, un síntoma renovador del teatro profesional catalán contemporáneo. Esta sorprendente temporada, verdadero éxito de público joven, significó la consolidación del brillante trabajo teatral desarrollado por la Escola desde sus inicios, el reconocimiento de los numerosos nombres del teatro independiente catalán que allí se dieron cita y el triunfal salto a escenarios más estables. En estos términos, explicaba Moix [1967a] el clima de renovación que supuso la temporada comercial de la Adrià Gual:

En el lugar donde se forjó el gusto teatral de la menestralía barcelonesa, donde un Sagarra (en el mejor de los casos), pudo llenar con sus versos populistas toda una época de evasión, donde se crearon los grandes mitos interpretativos del teatro catalán de ante-guerra (la Vila, la Morera, Pío David) hemos tenido Brecht, Espriu y un Rusiñol alejado del molde que durante tanto tiempo ha venido exigiendo la leyenda del Romea. [...] Y, partiendo de esta ruptura, la consecución de una temporada comercial que, tal vez por primera vez desde la guerra, se proyectaba hacia el futuro y deja de vivir de las rentas del pasado [69].

La presentación en Madrid, en el Teatro Beatriz, siendo Víctor Aúz director del TNCE, tuvo lugar el 18 de mayo de 1966 y se prolongó durante cuatro sesiones. El éxito de la primera representación teatral en catalán desde la Guerra Civil, revestido de acontecimiento cultural y político por la presencia de Manuel Fraga Iribarne, Ministro de Información y Turismo, y José María García Escudero, Director General de Cinematografía y Teatro, fue «clamoroso» [Álvaro, 1967, 78]. García Pavón [18.6.1966] anunció en Barcelona el carácter revelador que había tenido la actuación de la Adrià Gual en Madrid: «El montaje épico, al gusto de Brecht, la disciplina de los intérpretes, la sabiduría y modernidad de la dirección, han sido una verdadera revelación para el público madrileño que desconocía en gran parte este esfuerzo de las gentes de “Adrià Gual”». Monleón [4.6.1966] lo calificó como «una de las más ricas y sugestivas experiencias del

teatro español de los últimos años» y destacó como uno de sus mayores méritos la dignificación del intérprete, que se convertía también en un creador. Los elogios de la crítica periódica [Álvaro, 1967, 73-78] al montaje fueron casi generalizados. González Ruiz (*Ya*), por ejemplo, que rechazó el fondo pesimista de la obra, declaró su admiración por «su contextura y, sobre todo, su puesta en escena» [77]. La mayor parte de la crítica resaltó uno de los elementos que, sin duda, más debieron llamar la atención: la diversidad y la libertad con que las diferentes escenas se hilvanaban, así como la alta resolución formal de cada uno de los momentos, en palabras de Álvarez (*ABC*): «Lo lírico, lo pantomímico, lo humorístico, lo dramático y lo coral es lo que va encontrando la figura unificadora de *Salom de Sinera*, guiado por *Ariadna* a través del recuerdo». González Vergel [1966] apuntó la posibilidad de crear una trama a partir de una sucesión de escenas deshilvanadas, lo cual reconciliaba el teatro épico con la idea de trama. Destacó asimismo la unidad del conjunto integradora de las muy diversas partes del «collage» y consideró la obra como «uno de los espectáculos teatrales más emocionantes y sobrecogedores que recuerdo haber visto aquí y también el más insólito de cuantos fueron estructurados desde una profunda ruptura con nuestro medio teatral» [30].

El espectáculo de *Ronda de mort a Sinera* significó la primera concreción escénica de la asimilación de la teoría épica del teatro al servicio de una situación y un contexto propio y no como simple ilustración de la obra dramática brechtiana. Y ello fue el resultado de un numeroso equipo de teatro tras cinco años de investigación en los montajes épicos. Rodríguez Méndez [6.8.1965, 15.9.1965 y 10.12.1965], que había venido manteniendo una polémica con Ricard Salvat [20.8.1965] en las páginas de *El Noticiero Universal* acerca de la viabilidad de adaptar el teatro épico en España, a raíz de este espectáculo concedió públicamente la razón al director catalán, que defendía la posibilidad de adaptar al carácter mediterráneo y español el teatro épico, y aceptar los presupuestos épicos como una vía eficaz para incorporar el teatro español al futuro. Quinto [mayo 1966] saludó el trabajo de la Adrià Gual como la primera posibilidad de presenciar en Madrid toda la complejidad, apertura y riqueza de matices que un espectáculo teatral basado en la teoría épica del teatro podía alcanzar. Frente a los confusos «balbuces» brechtianos llevados a cabo en Madrid, destacaba el importante papel realizado en Barcelona en la asimilación del teatro épico: «tenemos que confesar

que han sido los hombres de teatro catalanes quienes nos han descubierto plenamente las grandes posibilidades que encierra la poética brechtiana puesta al servicio del desentrañamiento de cualquier literatura nacional» [14]. La utilidad del teatro épico para la escenificación de una nueva realidad, abierta, contradictoria y polimórfica se hacía patente a través del trabajo de la EADAG. Además, el sistema teatral demostraba la flexibilidad de sus medios de expresión para la formalización, no ya de una obra dramática, sino del complejo mundo interior de un poeta como Espriu, punto de partida y llegada que daba unidad a todo el espectáculo. Quinto apuntó, no obstante, la importancia de un alto grado de preparación dramática, escenográfica e interpretativa para la consecución de este tipo de montajes, tal y como había demostrado el grupo dirigido por Salvat: «un prodigioso entendimiento de las reglas de la escenificación, volviendo al teatro como espectáculo y como entretenimiento» [14].

3. *Vent de garbí i una mica de por* (1966), de Maria Aurèlia Capmany

Pero antes de la culminación de la serie de montajes épicos sobre obras de Espriu con *Ronda de mort a Sinera*, la EADAG, siguiendo sus investigaciones sobre las formas épicas al servicio de la historización de la realidad contemporánea catalana, estrenó en el Palau de la Música la obra de Maria Aurèlia Capmany *Vent de garbí i una mica de por* con ocasión de la celebración del V aniversario de la fundación de la *Escola*, cuya andadura se inició con el estreno en junio de 1960 de otra obra de esta autora, *El dessert dels dies*. *Vent de garbí i una mica de por*, retomando la tradición del sainete catalán, representada por Vilanova o Vallmitjana, exponía, sobre una estructura tripartita de carácter épico, el transcurso de tres veranos, los dos últimos inmediatamente anteriores al estallido de dos importantes conflictos históricos de carácter nacional: Sitges, 1936, y Caldetas, 1909, el I acto era contemporáneo y transcurría en Cadaqués en 1964. Cinco asépticos personajes situaban al espectador en el contexto histórico de cada época leyéndole rápidos extractos de noticias tomados directamente de la prensa del momento, en la que se anticipaba el desastre que se acercaba: la Guerra Civil o la Semana Trágica de Barcelona, en los actos II y III, respectivamente. La obra quedaba así ligada a la corriente de teatro documental que conoció sus primeros antecedentes en los *living newspaper* de la vanguardia teatral alemana y estadounidense y el teatro épico de

Piscator. Los saltos temporales, la disposición cronológicamente inversa y el encuadre histórico-documental establecía una significativa relación entre estas escenas, de la cual, el espectador, por medio de una recepción activa, debía construir la trama, una evolución histórica y social a la que se veía confrontado. Los protagonistas de las tres escenas eran los mismos, que, enfrentados a diferentes momentos históricos, continuaban fieles a discusiones de tono erótico y sentimental, con una actitud vacía y superficial —desvelada por la forma teatral asainetada— que los colocaba al margen del devenir histórico.

Partiendo del teatro épico, el género sainetesco de tono desenfadado y lúdico en el que se basó la construcción de las escenas, era puesto en perspectiva ética y estética, es decir, tratado desde el distanciamiento, tanto formal como históricamente, de modo que pusiese de manifiesto toda su vaciedad. Como en el caso de la obra de Rusiñol que más tarde la EADAG llevará a escena, la estructura épica se mostraba como un instrumento eficaz para la revitalización de formas teatrales tradicionales, de probado valor formal, pero al servicio de nuevas dramaturgias. La acción de los personajes quedaba alejada de la realidad histórica que, a modo de crónica, se narraba en escena. Entre ambos elementos se establecía una relación dialéctica que, igual que ocurría con los personajes de Brecht, ponía de manifiesto la ceguera de estos ante el devenir de la historia. El tono modernista de los decorados permitían el distanciamiento de los acontecimientos históricos, estableciendo el correspondiente contraste.

Cada escena se construía sobre un fuerte tono de caricatura costumbrista, de teatralización sainetesca y de juego ingenioso y desenfadado, que, en ocasiones, dejaba aparecer un fuerte poso de pesimismo y amargura al que hacía alusión la segunda parte del título de la obra, «un poco de miedo». La introducción de canciones populares, acompañadas por un pianista presente en escena, subrayaba el carácter espontáneo y lúdico del montaje a la vez que aportaba un elemento más de distanciación formal con reminiscencias de *music-hall*. Casi cuarenta actores, una canción de carácter coral a la que puso música Manuel Valls, «Cançó de l'angoixa vital», y una interpretación que buscó la idea de conjunto formaban un personaje colectivo, verdadero protagonista del espectáculo. Las grandes telas pintadas de Maria Girona que decoraban el escenario sugerían una atmósfera lírica y modernista al tiempo que contribuían a la construcción

del ambiente esteticista y plástico de sainete de época. Albert Ràfols Casamada mantuvo en los figurines un criterio más documental sin romper la unidad estética. Un amplio espacio escénico, casi desnudo, en el que se dejaban ver las tramoyas y algunos muebles cedidos por Salvador de Aulestia, recordaba a los espacios del *Berliner Ensemble*, donde los personajes se movían, se agrupaban o se separaban, en interés del *arrangement* narrativo. Miguel Peiró Vilanova, recién llegado de Francia, donde realizó unos cursos de cinematografía, aplicó una iluminación que distanciase la escena en el tiempo. Movimientos continuos de luces y personajes dieron a la obra una sensación de grandeza y severa espectacularidad que se perdió en las representaciones ofrecidas en el reducido espacio de la Cúpula del Coliseum.

El montaje, estrenado el 15 de junio de 1966, tuvo una recepción crítica muy positiva y su representación única en el Palau de la Música constituyó un éxito. Al margen de ciertos reparos al texto dramático —esquematismo de los personajes, simplicidad de las acciones, reiteración— predominaron los elogios: Farreras [15.6.1965] lo definió como un espectáculo «de originalidad, frescor y vivacidad nada frecuentes»; Álvaro [1966, 356] habló de un nivel medio muy por encima del habitual; Mutañola [17.6.1965] calificó el trabajo de Salvat como «un alarde de facultades deslumbrantes. Hay agilidad, ritmo, un extraordinario juego de luces, buen acierto en los figurines y decorados y concordancia en las intervenciones». Roda [26.6.1965] realizó un lúcido análisis en el que se resumía la labor del director, que había sabido realzar y proyectar un texto dramático no exento de deficiencias: «Salvat dirige con un estilo muy escueto, muy sincero: con una querida rigidez y sequedad, huyendo de los efectos de la emotividad. Siente un especial gusto por los desplazamientos no convencionales sobre el área escénica». De especial interés resulta la atención que el crítico concedió a la «felicísima incorporación de canciones populares»: «una novedad y, por esto mismo, un acierto en cuanto revulsivo».

La introducción de elementos populares, como las canciones, con fines críticos enfatizados a través de la distanciación, dentro de una estructura narrativa fragmentaria se convertiría, en los últimos años sesenta, en característica formal de una importante corriente de teatro popular que encontraba en el teatro épico de Salvat sus primeros

antecedentes. En la reposición de 1968, ya en temporada comercial en el Teatro Romea, bajo la dirección de Josep Anton Codina, antiguo ayudante de dirección de Salvat y director experimentado en el teatro cabaretístico, Monleón [28.12.1968] seguía subrayando el carácter «insólito» que adquiriría el llevar una serie de rasgos específicos del teatro de grupo a la escena comercial. Las canciones, la desnudez escénica, la absoluta libertad estructural eran rasgos que años más tarde, una vez abierta la brecha por los grupos independientes, comenzarán a introducirse también en el teatro comercial.

Vent de garbí i una mica de por apuntó, pues, las posibilidades de aplicación del teatro épico no solo para la revisión y escenificación de la historia, sino para la recuperación de la rica gama de formas teatrales de raíz popular, unas, consideradas ya como periclitadas, como el guiñol, el sainete o la pantomima, otras, efectivas pero supuestamente inútiles para un teatro socialmente comprometido, como la revista o el cabaret. De este modo, ya en 1965, se dibujaban los inicios de una importante corriente de teatro narrativo a la que se llegó, originariamente, como evolución en la asimilación —ya específica y propia del teatro español contemporáneo— del teatro épico brechtiano extendido por Europa a partir del *Berliner Ensemble* durante los años cincuenta. Esta corriente de teatro narrativo popular quedaba lejos ya de la dramaturgia brechtiana, pero había sabido aclimatar su renovación formal al servicio de una estructura narrativa abierta y flexible que ofrecía a los diferentes artífices un amplio campo de creación.

4. Adrià Gual y su época (1966)

Dentro del compromiso de construcción de un teatro catalán contemporáneo que la EADAG se había marcado, la puesta en escena de una obra del autor que daba nombre a la propia Escola, y ahora también compañía, era una tarea que todavía no se había acometido. Adrià Gual, uno de los primeros antecedentes de la concepción teatral moderna y renovador de los lenguajes escénicos de principios de siglo, constituía, sin embargo, un difícil reto. Para la puesta en escena de *Misteri de dolor*, drama realista de escueta estructura y estilo contenido que narraba la pasión imposible de un padre por su hija, Salvat, influido por años de reflexión y práctica del teatro épico de Piscator y Brecht, decidió realizar una puesta en escena fiel al original, de acuerdo con la teoría

teatral de realismo austero de su autor, sin pruritos de modernización, pero añadiendo un prólogo, *Adrià Gual y su época*, que introdujese al espectador en la época y el momento histórico en el que vivió su autor. De este modo, coherente con la corriente historicista que subyacía al pensamiento teatral de Piscator o Brecht, el programa sobre Adrià Gual no quedaba reducido a la presentación de su texto, sino que pretendía la ilustración de este apasionante momento de renovación artística que fue el final del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX.

Como consecuencia del éxito obtenido por la presentación de la EADAG en el TNCE con *Ronda de mort a Sinera*, la Escola, ya como compañía profesional, fue invitada para inaugurar la temporada teatral del María Guerrero, mientras que la titular se encontraba de gira por Barcelona. Si *Misterio de dolor* no tuvo mayor interés que una puesta en escena realista ajustada a los cánones históricos defendidos por su autor: esencialidad, depuración y contención, la obra prólogo que la precedió supuso la continuación de la experiencia iniciada con *Vent de garbi...* en la aplicación del teatro épico para la historización del pasado a través de la recuperación de lenguajes escénicos de tradición popular. Una vez más, la estructura teatral narrativa, que ya había demostrado, no solo compatibilidad, sino afinidad con el teatro popular en la puesta en escena de 1963 de *Primera història de Esther*, de Espriu, se mostraba —habiendo pasado ya por el éxito que supuso la incorporación de nuevos lenguajes escénicos en la obra de Capmany— como una excelente fórmula para la dramatización del pasado de forma dinámica, crítica y lúdica.

En este prólogo teatral, que luego fue ampliado hasta representarse independientemente bajo el título de *Adrià Gual i la seva època* dentro del X Ciclo de Teatro Latino (30.09.1967), para pasar más tarde al Teatro Romea, se pasaba «revista» —en el sentido más teatral de la palabra— a los principales hitos históricos y culturales que habían marcado la vida catalana desde la Exposición Universal en 1888 hasta los primeros cañonazos de 1914. Evocaciones de las distintas clases sociales catalanas, la primera guerra de África, las alteraciones obreras, el final del imperio colonial, la bomba del Liceo, modas, afrancesamiento, Modernismo, feminismo... iban sucediéndose a un ritmo ágil, con ingenio y desenfado, a veces cercano al tono cómico. Personajes como

Juan Maragall, Josep Pijoan, Josep Maria de Sagarra, Eugenio d'Ors y Adrià Gual aparecían al lado de planchadoras, floristas, albañiles, damas y caminantes, que imprimían un tono coral al animado conjunto. A partir de una antología de textos realizada por Codina, los numerosos actores tan pronto escenificaban, cantaban y narraban un episodio, como ofrecían datos cronológicos que situaban al espectador o bailaban dentro de un registro afín a la revista teatral. Al lado de los intérpretes habituales de la Adrià Gual, como Maria Aurèlia Capmany, Maria Tubau, Carme Fortuny, Lluís Torné, Ruiz Lifante, Carlos Ibáñez o Miguel Trilla, destacaba la presencia de actrices procedentes de otros campos del espectáculo, como Guillermina Motta —quien cantó un cuplé en el café-concierto de Los Cuatro Gatos, melancólica recreación de otra época— o Carme Sansa, que daban idea de los nuevos lenguajes integrados en la escena dramática profesional. El tono fue especialmente paródico en el tratamiento del Modernismo, lo cual despertó la susceptibilidad de algunos críticos. La nota cómica se alcanzó con una representación romántica de un drama naturalista. Los decorados y figurines, realizados por Jordi Pala, creaban una atractiva atmósfera de colorido que contribuía al cariz desenfadado, no exento de notas paródicas y nostálgicas. Ya el telón de fondo, con la fachada del Liceo, marcaba el tono del espectáculo. La austeridad materialista de la dramaturgia brechtiana, su ascética teatral y el escueto desarrollo de sus obras, quedaba ahora sustituido por un ritmo más ágil, que, sin olvidar el aspecto crítico y distanciado del teatro épico ni la función dialéctica e interrogadora que debía tener frente al espectador, presentaba una creciente influencia de la espontaneidad, el tono ligero y la parodia de las formas de teatro popular de las que se servía.

El programa doble, estrenado en el María Guerrero el 1 de octubre de 1966, llamó la atención de toda la crítica, pero más por la originalidad de su prólogo: *Adrià Gual y su época*, que por la propia obra de este, *Misterio de dolor*. Hacia esta última la crítica madrileña [Álvaro, 1967, 108-112] no mostró excesivo entusiasmo, aunque reonoció el valor del trabajo de la Adrià Gual y de su director, Salvat. Las críticas a una puesta en escena demasiado intimista, seca y austera se repitieron. La primera parte del programa suscitó, sin embargo, la polémica, entre aquellos que, como Baquero (*Alcázar*) o Marqueríe (*Pueblo*), rechazaron la forma narrativa, a la que calificaban como brechtiana, como no apropiada a la sensibilidad española. En general, la crítica de la

prensa periódica aceptó la eficacia didáctica del espectáculo, su tono ingenioso, pero coincidió en lo excesivo de su hora y media de duración. Roda [7.10.1967] destacó la variedad de estilos, la fluidez y agilidad, consideró el friso de vírgenes de Jordi Pala, «cuadro plástico de extraordinario valor», como uno de sus elementos más destacado y valoró la «magnífica» interpretación, en la que destacó a Carme Sansa, Antonio Moreno, Manuel Moreno, Carmen Contreras, Elisenda Ribas, Ernest Serrahima y Miguel Trilla. A pesar de que la crítica no fuese desfavorable, el público de Madrid desconfió ante unos nombres que les eran desconocidos y el montaje apenas pasó las cincuenta representaciones. Fàbregas [1976, 56-58], a raíz del estreno en la versión catalana ya independiente, destacó el ritmo, la intención y la belleza plástica como los elementos que hacían «de este espectáculo uno de los montajes más acertados en los teatros catalanes», calificó la interpretación de «impecable», de la que subrayó el tono de «homogeneidad» y conjunto. El estreno en Barcelona constituyó un éxito.

Dentro de la novedad que proponían la estructura narrativa y los lenguajes escénicos utilizados, García Pavón [5.10.1966] descubrió «las enormes posibilidades que sugiere este “Espectáculo” para poder montar múltiples funciones teatrales referidas a las más variadas calendas de nuestro pasado». Especialmente atractivo resultaba la ruptura de límites formales y el tono ecléctico que adoptaba la estructura escénica narrativa aplicada a otras convenciones teatrales, con la consiguiente libertad por parte de sus creadores:

La canción, el romance, la danza, el cuadro de costumbres y, naturalmente, las más árdidas intenciones sociales y políticas, evocadoras o revisionistas, caben en este nuevo arte de hacer funciones. Es una incursión del ensayo o al menos del reportaje retrospectivo al mundo de las candilejas, que gusta al público de hoy y de que un fino escritor o director pueden sacar infinitos partidos [García Pavón, 5.10.1966].

El crítico de *Arriba* justificó la aparición de esta forma teatral por la formación de un nuevo gusto teatral y las nuevas exigencias de este. La importancia que iba suscitando, especialmente entre los públicos más jóvenes y progresistas, el tono

documental, histórico, distanciado y crítico, frente al teatro más emocional, pasional o lírico, pero sin renunciar al componente lúdico que debía tener el teatro y que la teoría brechtiana había vuelto a recordar, explicaba los nuevos derroteros que estaba adquiriendo la asimilación del teatro épico en el mundo occidental. La ágil estructura escénica creada por Salvat, primero, para la expresión teatral de poesía y, más tarde, para la dramatización del contexto histórico y cultural que vivió Adrià Gual fue empleada de nuevo en el caso de *Castelao e la sua época*, montaje preparado en 1969 en la CITAC que no pudo ser estrenado públicamente. Aunque en aquellos años tuvo el propósito de realizar un espectáculo similar con Antonio Machado, este no llegó a realizarse, pero sí volvió, en 1973, con el trabajo dramático sobre una obra poética en la *Aproximació a Salvat-Papasseit*, que conoció una nueva reposición en 1975, para ser transformado, un año después, en *Salvat-Papasseit i la seva època*, representado por el Grup Universitari de Recerca Teatral y la nueva EADAG de l'Escola d'Estudis Artístics y estrenado en la Antiga Capella de l'Hospital de la Santa Creu.¹³⁸

5. *Mort de dama* (1970), de Llorenç Villalonga

Llevar al teatro la que posiblemente haya sido la producción novelística más carismática de la literatura mallorquina contemporánea encontraba para Ricard Salvat un doble significado: por un lado, suponía la continuación de la empresa de reivindicación de la cultura catalana desde el teatro, por otro, la escenificación de esta compleja novela constituía una superación, un nuevo reto al arte de la puesta en escena y la construcción de espectáculos dramáticos. Destacando esta línea de continuidad y evolución que la EADAG había ido describiendo desde sus primeros montajes épicos, abría Salvat el programa de mano en los siguientes términos:

Después de haber hecho subir a los escenarios barceloneses la obra teatral completa de Salvador Espriu, y después asimismo de haber ganado para nuestro

¹³⁸ Todavía en 1996 montará *Josep Andreu i la seva època*, con la Cia. del Festival de Pallasos de Cornellà, estrenado en dicho Festival. En él, se hace una ilustración cultural y artística de la figura del genial payaso Charly River.

teatro algunos textos del poeta de Sinera, no escritos expresamente para la escena, hemos pensado que habría llegado el momento de poner nuestra compañía y nuestro trabajo al servicio de una de las aportaciones más importantes con que cuenta la literatura catalana contemporánea.

En un intento por ir más allá, Salvat emprendía un ambicioso proyecto teatral que culminó con lo que, paralelamente a la denominación de «espectáculo poético» con la que algunos críticos calificaron los primeros montajes épicos sobre poemarios— podía ser descrita como un «espectáculo narrativo».

La adaptación estuvo al cuidado de Biel Moll, quien, sin perder de vista la novela, pudo ayudarse del esbozo teatral que Villalonga había escrito previamente, titulado *A l'ombra de la Seu*. No obstante, el director insistió en la necesidad de crear un espectáculo teatral propio que, a pesar de reflejar el mundo de la novela de Villalonga, con sus personajes e incluso con su estructura, se convirtiese en un producto artístico específico y no un reflejo reductor de otra obra de arte. Por consiguiente, la adaptación trató libremente a algunos de los personajes y adecuó la estructura a las posibilidades escénicas. En cualquier caso, la libertad narrativa de *Mort de dama*, las continuas rupturas temporales, las introspecciones y rememoraciones del pasado, así como la amplia nómina de personajes obligaban a adoptar una estructura tanto dramática como escénica flexible que permitiese recrear con los medios que ofrecía el teatro el abigarrado fresco de la alta sociedad mallorquina. Se intentó conservar la agudeza crítica, el ingenio y poder analítico de la minuciosa prosa del autor, así como los giros morfológicos locales que contribuían a la creación de ambiente, no obstante, para evitar desniveles en la dicción, se evitó la imitación del acento, que fue unánimemente catalán.

Dentro de todas las lecturas posibles que se podían hacer de la obra del autor mallorquín, Salvat se alineó en la corriente sociológica que presentaba la novela como una amarga reflexión sobre una aristocracia moribunda, anquilosada en el pasado y llamada a desaparecer. Críticos como Joan Sales y Joaquim Molas fueron importantes elementos de referencia en el trabajo dramático. De este último, se incluyó un texto en el programa de mano, en el que se presentaba la novela, al modo proustiano, como

«una especie de sutil navegación por los mares del tiempo», así como «un prodigioso retablo caricaturesco de la sociedad mallorquina de principios de siglo, cuando los grandes linajes se debatían, a la deriva, entre hipotecas y vacíos cósmicos». El tono impresionista y la yuxtaposición de elementos como medios de crear un amplio panorama de una sociedad estancada remitía con facilidad al aparato teórico stanislavskiano y al mundo de Chéjov, un mundo sereno, pero triste, poblado de personajes desorientados:

Por esto el ritmo procurado en nuestro espectáculo es un ritmo sacado de la experiencia chejoviana, y cuando decimos chejoviana pensamos en la línea interpretativa creada por Stanislavski [...] Fieles al ejemplo chejoviano hemos intentado presentar una mirada impresionista sobre un mundo que se derrumba y que pide a gritos, aunque sea sin darse cuenta, la necesidad de un cambio.

De este modo, el espectáculo se montó sobre una sucesión de cuadros aislados, a modo de pinceladas impresionistas, de una gran composición realizada a través de puntos de color que vagaban por el amplio espacio del escenario. Esta línea estética que parecía exigir la obra de Villalonga negaba, pues, cualquier intento de construir una trama en el sentido tradicional. Como venía siendo habitual en numerosos exponentes del teatro contemporáneo más innovador, se renunciaba al desarrollo de un argumento en beneficio de la creación de un ambiente en el que se sumergían los personajes. El impresionismo poético desarrollado por Alonso a partir, principalmente, de Chéjov, remitía igualmente a esta corriente de realismo teatral. Sin embargo, diez años de experimentación en torno al teatro épico no podían dejar de imprimir una fuerte huella en una obra que, solo parcialmente, adoptaba el impresionismo chejoviano.

El tono historicista exigido por la lectura social e ideológica de la novela, así como por la teoría épica del teatro y su base marxista, si bien podían prescindir del desarrollo de un argumento al modo tradicional, exigía, no obstante, el establecimiento de unos puntos cronológicos sucesivos entre los que se estableciesen las oportunas relaciones para que el espectador extrajese una lectura social de esta. En este caso la acción tenía lugar en la ciudad de Mallorca en diferentes momentos comprendidos entre la última

década del siglo XIX y las dos primeras del XX. El comienzo de la obra con unas proyecciones, comentadas por los actores desde distintos puntos de la sala, situaban al espectador en un tiempo y un espacio concretos e históricos. Este encuadre historicista, así como el tono coral de todo el montaje, los cortes cronológicos y un tono general de recreación distanciada, y en ocasiones irónica, de una época remitían a un Stanislavski pasado por un fuerte filtro épico. En cierto modo, Salvat había logrado conjugar dos estéticas, presentadas a todo lo largo del siglo XX como opuestas y hasta enemigas: el realismo stanislavskiano y la distanciación épica. No obstante, sí se evitó el tono sicologista característico del director ruso en favor de la proyección social de los personajes. Como en el caso de otros montajes épicos de Salvat, frente al carácter coral y el aspecto unitario global de todo el espectáculo, el espectador asistía a la individualización de ciertas voces que establecían una relación con el conjunto. El cuidado de cada gesto y detalle de ambientación, por mínimo que este fuese, se combinaba perfectamente con la unidad general. Una música de piano de Joan Albert Amargòs y algunos cantables interpretados por Carme Sansa enlazaban igualmente con la escena brechtiana. Esto no excluía, sin embargo, el desarrollo de un plano emocional o poético. Sánchez Costa [19.10.1970], desde las páginas de *El Noticiero Universal*, se refería precisamente a una de estas canciones, perfectamente ambientadas en la alta sociedad mallorquin, simultaneada con un monólogo de la protagonista, Obdúlia de Montcada, viuda de Bearn —moribunda, como todo su mundo— como uno de los momentos de máxima intensidad y emoción de la obra:

se oyen las notas de un vals, correspondientes a un baile social del inefable Casino y luego, uno de los personajes, la tonadillera encarnada a la perfección por Carme Sansa— se pone a cantar *Flor de té*, con todas las reminiscencias *camp* que se quiera, pero alcanzando uno de los momentos más felices y logrados al combinarse con un monólogo de la dama de cuya muerte se trata —«donya Obdulia de Montcada»—; este correr parejo de las dos acciones, la intensidad dramática de las palabras de la decadente señora con la gesticulación precisa de la tonadillera, los dos mundos contrapuestos que se manifiestan y, en definitiva, la escondida frustración de doña Obdulia, alcanzan una intensidad y conjuntada perfección dignas del mejor aplauso.

Para la realización de los decorados y figurines, Salvat quiso recuperar para el teatro a un histórico escenógrafo, Avelí Artís-Gener, «Tísner» —colaborador de figuras como Batlle y Amigó, en el teatro, o Buñuel en el cine— quien realizó un esforzado trabajo para una obra que contenía trece mutaciones escénicas. Acorde con la propuesta dramática, se buscó una minuciosa recreación de la alta sociedad mallorquina a través de telones y elementos sueltos significativos, dentro de un tono general de ligera estilización, sobriedad y esquematismo que evitaba una estética naturalista de voluminosos decorados corpóreos que hubiesen abarrotado el amplio espacio vacío que necesitaba el alto número de personajes. Para los vestuarios, se recurrió a figurines de la época. El distanciamiento impuesto por la música, los movimientos, las rupturas cronológicas y espaciales, así como por una escenografía indicativa y sugerente, evitaron también el peligro de caer en un costumbrismo superficial.

El estreno tuvo lugar el 16 de octubre de 1970 en el Teatre Romea con una entusiasta acogida por parte del público y la crítica, que supo reconocer los méritos de la esforzada empresa teatral acometida por Salvat. A pesar de esto, la representación pronto perdió el favor del gran público, que no la respaldó con su asistencia. Todas las firmas coincidieron en elogiar la magistral habilidad con la que se había llevado al escenario una novela de tono introspectivo e impresionista, así como los excelentes trabajos de un elenco repleto de primeras figuras, encabezado por Montserrat Carulla, en el personaje de Obdúlia, Ovidi Montllor, como su confesor, Elisenda Ribas, como la poetisa de la ciudad —personaje que evolucionaba desde un tono caricaturesco hasta adquirir un cariz trágico—, acompañados por Carme Sansa, Josep Torrents, Marta Martorell, Albert Socías o Llorenç Durant, entre otros. No obstante, buena parte de la crítica denunció el ritmo excesivamente lento con el que transcurría la primera parte. Farreras [17.10.1970] destacó «la idea de dejar clavado sobre el escenario, con la implacable pulcritud de un entomólogo, el cadáver de unos estamentos sociales en el inicio de su etapa de liquidación». Denunció, sin embargo, la intención crítica, «desabrida y áspera» de subrayados y añadidos que no se correspondían con su sentido en la novela. Terminó calificando de «estupendo» el tono general y de «habilísima» la transposición del clima histórico y social. Sánchez Costa [19.10.1970] concluyó

refiriéndose al montaje como «una de las mejores realidades que hemos visto en nuestros escenarios, tanto por el interés de lo que se dice, como por el cómo se dice y que en conjunto supera, con mucho, nuestra realidad teatral». Benach [18.10.1970], que resaltó la plasticidad general, así como el alto nivel interpretativo, aludió al trabajo de Salvat como «la cristalización de un largo estudio sobre cómo deben tratarse unos textos literarios, en principio no ideados para operar en escena». Manegat [24.10.1970], recordando la experiencia, «que comenzó tan maravillosamente», de la escenificación de poemarios, insistía en esta idea, calificando la propuesta como «una muestra exquisita de la fusión entre lo que entendemos por literatura narrativa y teatro [...] auténtico teatro, si así puede o debe decirse narrado. Pero, y esto también es esencial, sin dejar de ser espectáculo teatral».

El montaje fue presentado en Madrid, en el I Festival Internacional, el 28 de octubre de 1970, en el Teatro María Guerrero. A diferencia de la recepción en Barcelona, la crítica madrileña [Álvaro, 1971, 272-274], a pesar de la entusiasta acogida de un público que trataba de apagar las muestras de desaprobación de un grupo de reventadores, se mostró mayoritariamente contraria al audaz experimento de llevar una novela tan compleja a la escena, aduciendo la cantidad de matices que se perdían, así como una técnica escénica que juzgaron inadecuada para dicha trasposición. Casi todos los medios de comunicación señalaron un ritmo excesivamente lento, falta de vitalidad y de imaginación creadora. Gómez Picazo (*Madrid*) la calificó de «lenta, abigarrada, discontinua, antiteatral». Doménech (*Primer Acto*) aceptó la dimensión estática en coherencia con el resto del espectáculo, pero echó en falta una mayor «poética corporal» —«Los actores eran rígidos servidores de un texto y de sus posibles implicaciones»—, acusación de la que únicamente excluyó a las actrices Carulla, Ribas y Sansa. Tan solo Valencia (*Marca*) apoyó de forma decidida el montaje, que calificó de «meritorio y delicioso».

IV. 5. JUAN ANTONIO HORMIGÓN Y EL TEATRO DE CÁMARA DE ZARAGOZA

La confusa identificación entre teatro narrativo y teatro épico brechtiano equivalía a una reducción del alcance del primero y al anquilosamiento del segundo. La influencia de la teoría teatral del autor alemán en Europa se hizo notar más en el primer aspecto, es decir, en el desarrollo de otras dramaturgias de carácter narrativo, más que en una aplicación ortodoxa del materialismo dialéctico en el que se basaba. El trabajo de Hormigón al frente del Teatro de Cámara de Zaragoza supuso, no obstante, otro singular ejemplo en España de profundización rigurosa y sistemática en la dramaturgia épica de Brecht para llevar a escena otros textos, sin quedarse en el aprovechamiento exclusivo de ciertos rasgos distanciadores puestos al servicio de otras dramaturgias.

Ante la creciente difusión que la teoría épica alcanzaba en España a manos de muy diferentes grupos teatrales y bajo propósitos muy diversos, Hormigón [1967] reivindicaba una lectura ortodoxa del discurso teatral de Brecht y del realismo dialéctico materialista en que se fundamentaba. Reclamaba, pues, un riguroso trabajo dramático que sustentase la puesta en escena, de modo que esta nunca quedase como una mera floritura formal, sino como la expresión más adecuada para una determinada concepción dialéctica de la historia. Para ello, en primer lugar, se planteaba la aceptación de la dirección como un complejo proceso de creación constituido de dos etapas: una teórica, centrada en el estudio de la obra, la ideología y los planteamientos que iban a dar coherencia y unidad a todo el trabajo teatral, y, una segunda, que consistía en su realización escénica, es decir, en la expresión del planteamiento dramático a través de los medios de comunicación teatrales: decorados, luces, sonido, interpretación...¹³⁹ Los

¹³⁹ Este modelo de creación teatral, sostenido siempre por Hormigón [1990, 1991], ha chocado con la crítica de nuevas generaciones de directores teatrales que niegan la existencia de una clara línea divisoria entre el proceso teórico, denominado por Hormigón trabajo dramático, y el proceso de

trabajos de Hormigón, que a menudo han conocido una mayor difusión teórica que práctica, en parte debido a cierta resistencia a acceder a los circuitos comerciales u oficiales, se caracterizaron por la coherencia en los planteamientos dramáticos, estrechamente ligados a una concepción marxista de la historia. De ahí la crítica radical a cualquier espectáculo teatral que, utilizando la etiqueta de teatro épico, se pudiera centrar en la investigación formal desvinculada de un planteamiento ideológico sistemático:

Pero si esta investigación en superficie no se apoya en una resuelta postura de análisis sobre los principios fundamentales de la dramaturgia, el espectáculo se pierde en la masturbación estetizante de lo bello, sin ninguna conexión vital e histórica [Hormigón, 1967, 52].

Este planteamiento, que equivalía en la mayoría de los casos a la aceptación de la concepción marxista de la historia, era propuesto como el requisito esencial para devolver a la teoría épica de Brecht la pureza de sus fundamentos y salvarla del estado de confusión en el que la había sumido la prioridad otorgada a sus planteamientos formales por encima de su base ideológica: «A menudo este lado importante —el mayor si cabe de Bertolt Brecht— se ve postergado ante la brillantez del dramaturgo, la precisión organizadora del director de escena o la mitología del individuo».

Como base dramática, partía del realismo materialista, cuya expresión escénica había sido sistematizada por Brecht y había llegado a España a través de la publicación de sus escritos teóricos por la editorial francesa *L'Arche* en 1963. «Hoy la filosofía científica descubre a los creadores, a aquellos que intervienen en el espectáculo, el mecanismo del teatro de nuestro tiempo: el realismo materialista» [Hormigón, mayo-jun. 1970, 18]. A partir de ahí, Hormigón negaba la conciencia individual como medio adecuado de conocimiento de la realidad y por tanto rechazaba el teatro psicológico como expresión del mundo contemporáneo. Como método corrector de la falsedad en la que

creación práctica. Jorge Eines o Etelvino Vázquez defendieron en el Segundo Congreso de la Asociación de Directores de Escena [1990] una concepción de la creación teatral en la que el desarrollo teórico y la concreción escénica se desarrollaban al mismo tiempo.

incurría la conciencia individual, se proponía la presentación de un discurso colectivo que ampliase las dialécticas individualistas y diese cabida a la entrada de otros sectores sociales a través de dialécticas históricas que mostrasen con lucidez la evolución descrita por las sociedades capitalistas:

El héroe, el conductor del drama aristotélico del que proceden acción, ideología, sentimiento y pasión está constantemente preso en los límites del círculo que él mismo trazó. Es necesario oponer a estas dialécticas parceladas la dialéctica de la historia constante y acentuar la contradicción entre ambas.

De la relación de oposición entre trama individual y dialéctica colectiva, el espectador obtenía un conocimiento amplio de la realidad, superando la perspectiva unívoca del teatro basado en el individuo. La obra teatral quedaba planteada como una obra abierta que mostraba las contradicciones del desarrollo histórico y ante las cuales el espectador, a partir de una nueva relación con la escena, debía tomar una postura. De este modo, el teatro brechtiano proponía un nuevo tipo de realismo en el que la exposición clara y contradictoria de la realidad sustituían a las retóricas ilusionistas de los realismos de tradición burguesa. La renuncia a la mimesis verista, basado en la ilusión y la identificación inconsciente del espectador con el héroe, implicaba el rechazo a la ideología de la clase que más se había identificado con ese tipo de realismo, la burguesía. De ahí la necesidad de descentralizar el punto de vista único del individuo, del héroe, presentando al mismo tiempo otras voces que hablaban desde otros sectores sociales y con otra perspectiva de la realidad, de modo que se crease una estructura temporal dialéctica y dinámica —junto a la temporalidad individual y cerrada del héroe— producto del choque entre diferentes fuerzas sociales. En 1967 traducía Hormigón para *Primer Acto* un ilustrativo texto de Strehler y Althuesser sobre la dramaturgia brechtiana aplicada a las obras clásicas en el que se subrayaba la necesidad de la contraposición escénica, más que literaria, de los diversos elementos formales de la puesta en escena, que expresasen, al mismo tiempo, la oposición entre las diferentes fuerzas históricas, de modo que se configurase una visión compleja, materialista, dialéctica y abierta de la evolución histórica:

Importa poco que las cosas sean dichas (Brecht las dice en forma de apólogos o de canciones) o no: no son las palabras las que en último caso efectúan esta crítica, sino las relaciones y las no relaciones internas de fuerza entre los elementos de la estructura de la pieza. Es porque no hay más que una verdadera crítica: la inmanente y primero real y material antes de ser consciente [Althuesser y Strehler, 1967, 69].

El teatro, sin abandonar los presupuestos realistas, intentaba evitar los planteamientos melodramáticos o alienantes a través de un lenguaje escénico distanciador que aceptase la ficcionalidad del espacio teatral y la materialidad de los objetos escénicos. Todo en escena debía tener un valor real e histórico, de ahí la importancia de los elementos utilizados, de su impresión de materialidad y del proceso de degradación que mostrasen. Se rechazaba lo exclusivamente simbólico, para reivindicar, en primer lugar, la presencia real y significativa del objeto en sí. Igualmente, cada elemento escénico debía remitir a la caracterización social de ese individuo en detrimento de su diferenciación individual. La misma trama teatral debía ser reducida a su función ejemplarizante, privada de cualquier elemento supletorio, gratuito o que pudiese dispersar la atención del espectador.

Partiendo de esta concepción del fenómeno teatral, las relaciones establecidas entre texto dramático y obra teatral en el proceso de construcción de la puesta en escena pasaban a ocupar nuevas posiciones. La obra dramática se veía subordinada a los fines establecidos en el planteamiento dramático. En el caso del teatro clásico, el texto debía entrar en un proceso de modificación en el que se subrayasen las corrientes dinámicas de la historia y las relaciones establecidas entre las diferentes fuerzas sociales. Antes de comenzar con la concreción formal de la obra, el texto debía estar fijado de acuerdo a los planteamientos ideológicos acordados durante el trabajo dramático. A diferencia del modelo teatral propuesto por Salvat, en el que drama y teatro se mantenían a un mismo nivel que implicaba una mayor consideración hacia el valor artístico de la obra literaria, en el modelo de creación teatral de Hormigón el drama pasaba a ser un elemento subordinado a la propuesta dramática. Rincón [oct. 1968], en un estudio sobre el trabajo del Teatro de Cámara de Zaragoza acerca de la obra de Tirso de Molina

La dama del olivar, explicaba de la siguiente manera la nueva consideración de la obra literaria clásica dentro del proceso de creación teatral:

En mi opinión, la más correcta puesta a punto del teatro clásico se erige partir del presupuesto de que no existe «la obra» más que como elemento sobre el que crear la estructura teatral, sirviendo de infraestructura en cuanto guión de situaciones y de superestructura en cuanto lenguaje teatral, que a su vez tiene que ser correctamente insertado en la nueva estructura creada y de la que depende [46].

Durante este período, Hormigón desarrolló la mayor parte de su trabajo teatral como dramaturgo y director dentro del Teatro de Cámara de Zaragoza creado en la temporada 1962-63 y constituido esa misma temporada en compañía independiente. Su marcada postura ideológica y social le mantuvo al margen de los escasísimos cauces oficiales de carácter nacional de que disponía el teatro más joven para su difusión, centrando su labor cultural y social en el ámbito geográfico de Zaragoza y sus alrededores, un testimonio más de la lucha por la descentralización del teatro que caracterizó estos años. Para la temporada 1966-67 el TCZ, superada las inestabilidades por las que atravesó en los años anteriores, consiguió agrupar a algunos nombres importantes del teatro renovador de Zaragoza y se consolidó, creando una dirección artística colectiva que sería detentada por Rosa Vicente, Mariano Anós, Mariano Cariñena, Pablo Antonio Royo y él mismo. Desde esa fecha, el TCZ se alejó de planteamientos idealistas o precarios, luchando por construir una sólida organización con una rama artística y otra administrativa, así como una actividad teórica y práctica sistemática de carácter colectivo en la que fundamentar su trabajo teatral. Esto se tradujo en la creación de un Seminario de Estudios Teatrales, dividido en cuatro departamentos: Departamento Central (cursos), Departamento de Investigaciones Plásticas (escenografía, vestuario, utilería, iluminación, música de escena, etc.), Departamento de Investigaciones Bibliográficas y Departamento de Investigaciones Dramatúrgicas y de Sociología del Teatro. Siguiendo el planteamiento de la actividad teatral representado por figuras como Piscator o Brecht, se propusieron la creación teatral como un trabajo riguroso y serio que partiese del análisis de los medios de comunicación escénicos, del

rechazo del ilusionismo escénico de carácter mimético y de la búsqueda de un realismo, basado en la *corporalidad* de la presencia del actor y la materialidad del objeto teatral:

Queremos ver sobre el escenario lo que efectivamente hay en él. No podemos admitir casas y árboles pintados en un papel, sino objetos reales, individuales, exactos y veraces. No queremos personajes reencarnados, sino actores. No queremos palabras que vayan de «corazón a corazón». Queremos que pasen por el cerebro del que las dice y del que las escucha. Se impone un espectáculo teatral objetivo, planteado históricamente, resuelto con técnica y medios actuales, representado con espíritu de equipo, y comunicarlo verdadera y verazmente a un público observador, crítico y participante [Bilbatúa, 1970, 54-55].

Esa misma temporada 1966-67 estrenaron dos montajes de teatro clásico español que respondían perfectamente a la dramaturgia y puesta en escena brechtiana: *El barón*, de Moratín, y *La dama del olivar*, de Tirso de Molina, ambos planteados como un trabajo de equipo, tanto de índole teórica como práctica. Estos montajes situaron en primera línea, una vez más, el constante debate en torno a la puesta en escena del teatro clásico, sobre la que la concepción teatral de Brecht y su dramaturgia ejercieron una influencia decisiva, especialmente en lo referente a la relación entre drama y teatro.¹⁴⁰

1. *El barón* (1966), de Leandro Fernández de Moratín

El texto clásico debía ser representado en función de su capacidad para expresar los conflictos de fuerza que han dado lugar a las grandes revoluciones sociales. En el caso de *El barón*, el trabajo dramático se centró en la expresión escénica del inminente ascenso al poder de una clase burguesa en proceso de formación frente a una

¹⁴⁰ Hormigón [1970] citaba los trabajos teóricos de Brecht como la fuente más eficaz para la adaptación del teatro clásico: «Las adaptaciones y puestas en escena que Brecht realizó de los clásicos son hoy en día la fuente más veraz que poseemos como reflexión y muestra de aplicación del materialismo histórico a las obras del pasado. Son ante todo, el *Preceptor* y *Coriolano* los textos en que con mayor profundidad y éxito se aborda y expone un problema tan intrincado» [34]. Ambos fueron editados por *L'Arche* en 1963 y, en castellano, en 1965.

aristocracia decadente y una clase obrera en estado latente. La obra teatral no solo debía erigirse como expresión de los cambios sociales de un momento histórico, sino que esa lucha de fuerzas debía explicar el estado actual de evolución social, siempre dentro de una concepción abierta de la evolución histórica y de la obra artística, de la que el espectador debía extraer sus últimas conclusiones a partir de su reflexión sobre la realidad social circundante:

Quisimos narrar a partir de él [*El barón*], un momento crucial de la historia de España que tan bien explica los sucesos después. Ver con claridad esta ascensión y decadencia de las clases que mueven la historia y hacen progresar incansablemente la humanidad [Hormigón, 1967, 48].

En el trabajo de dramaturgia se estudiaron los cambios que habría que efectuar en el drama, así como las escenas que se podrían añadir, de modo que la obra fuese reflejo de la dinámica de los movimientos sociales de la época y, a su vez, explicación de la actual composición social. El texto clásico, en la medida en que partía de una conciencia individual, se hacía insuficiente por sí mismo para lograr una exposición dialéctica de la evolución histórica. Así pues, debía modificarse su carácter cerrado para adquirir una reformulación dialéctica y abierta. Con esta finalidad, se traspasa la obra del momento de su escritura, 1790, a 1814 y 1820. Este marco histórico hacía más relevante las oposiciones entre absolutistas y liberales. Al mismo tiempo, se insertaron escenas paralelas que rompiesen esta relación única, introduciendo una tercera clase social, el subproletariado, con cuyo concurso se definiese una dialéctica más compleja de la realidad. Se evitó cualquier matiz de idealismo, de dimensión platónicamente revolucionaria en torno al tercer estado. La presencia de este mundo se hacía elocuente en su mismo silencio. Ambos mundos aparecen en escenas simultáneas, pero sin llegar nunca a mezclarse. De este paralelismo surgiría la crítica dialéctica a la realidad, que se reforzó con el añadido de discursos de absolutistas y liberales extraídos de la prensa de la época.

En cuanto a la escenografía, se optó por un naturalismo estilizado en el que se acentuase la materialidad de los objetos en su proceso de envejecimiento, por lo que se

prefirió la madera prensada y la escayola, que permitían una mayor variedad de matices, al papel o la tela pintada. Se buscó el contraste entre la cómoda sala de estar de los señores y el cuarto de los perros en el que sobrevive y se pasea, en silencio, ese subproletariado. Las maderas y cañas inestables de la estancia del tercer estado contrastaba con la pesada solidez de los muros y la puerta de la casa. Se rechazaron los símbolos, destacando la cualidad real, y por tanto histórica, de cada objeto: «La eficacia estética del objeto radicaba en su función, utilidad y materia; esta materia, desprovista de efectos o significaciones decorativas, llevada a su estado histórico. La materia sorprendida en el estado de degradación que le ha producido la historia» [Hormigón, 1970a, 41]. En la puerta, por ejemplo, se renunció a la presentación de un símbolo esquemático, y se subrayaron cuidadosamente sus formas y relieves, la degradación y carcoma que evidenciaba la marca del paso de la historia y el actual estado de sólida decadencia de los sesenta kilos de peso de su estructura. Dos sillas y una caja de caudales de hierro completaban la decoración de la casa. En la otra estancia: bultos y utensilios de trabajo. En cualquier caso, no se utilizaron elementos que pudiesen delimitar o disimular la naturaleza teatral del espacio escénico. En los figurines se marcó el contraste entre la estéril opulencia de una aristocracia en decadencia y la elegancia funcional y el pragmatismo de una burguesía ascendente. Se evitó toda marca folclorista en los diseños creados para los campesinos y artesanos, acentuando la textura y la calidad material de los atuendos. Se emplearon los métodos físicos, mecánicos o químicos descritos por el Berliner Ensemble para la degradación de los tejidos. Siguiendo la teoría escénica de Brecht, se empleó mayoritariamente la luz blanca, que, en sus diferentes intensidades, iba mostrando el paso del día. En la última escena, se buscó el efectismo de la brillantez de la luz blanca para imprimir una apariencia artificial de cliché fotográfico a la burguesía, mientras los bultos de los campesinos, en medio de una fiesta, anticipaban la fuerza dinámica que iban a tener en el desarrollo de la historia.

En la interpretación se persiguió una técnica narrativa que mostrase el comportamiento de cada individuo como miembro de una clase social concreta. Se definieron dos ritmos que contrastasen: uno, animado y veloz, para los textos moratinianos; otro, lento y descriptivo, en las escenas paralelas. Esta oposición básica estructuró los dos tipos de interpretación que caracterizaron el espectáculo. Las escenas

añadidas, con un texto mínimo, adquirirían así una identidad propia y diferenciada: pelea muda, entrega silenciosa de monedas por parte de don Pedro al campesino mientras le arrebatara el arma, etc.

El TCZ llevó la obra al Festival Nacional de Nuevo Teatro de Valladolid de 1966, donde la propuesta modernizadora de un clásico a través de la dramaturgia épica de Brecht no pasó desapercibida. Rodríguez Sanz [1966b] destacó la novedad del planteamiento de Hormigón: «no pudo ser más complejo, ambicioso y enriquecedor, “a priori”, en esta tentativa simultánea de teatro político, teatro épico y modernización de un clásico: utilización del mismo para crear un espectáculo dramático actual». No obstante, en la opinión del crítico, el exceso de ambición no encontró correspondencia en la representación. El crítico apuntó la «hipertrofia de los elementos de situación» al introducir otros que no tenían nada que ver con la acción del drama de Moratín. De este modo, la acción de la obra clásica se oscurecía y hasta se la hacía incurrir en contradicción. El crítico de *Primer Acto* aceptó la oposición de elementos, pero no justificó el intento por dar trascendencia a un texto cuya elección, dada su condición de comedia de enredo de corte molieresco, no había sido muy afortunada. Acusó el montaje de cierta gratuidad en la utilización de «modos y conceptos del teatro moderno». A pesar de todo, el crítico elogió la novedad del planteamiento teórico de Hormigón, resumiendo su juicio en la siguiente sentencia: «espléndido fracaso explicado por el riesgo asumido».

2. *La dama del olivar* (1967), de Tirso de Molina

Siguiendo el mismo esquema dramático, Hormigón estrenaba a finales de la temporada 1966-67, al frente del TCZ, *La dama del olivar*, de Tirso de Molina. De nuevo, a través de un concienzudo trabajo teórico,¹⁴¹ se intentó la historización del drama de Tirso y la explicitación, por medio de los recursos del teatro épico de Brecht, de todas las coordenadas sociales y económicas que elevasen la acción dramática de la sublevación del pueblo de Estercuel a una acción fundamental ejemplar del choque de

¹⁴¹ El trabajo dramático desarrollado para este montaje, así como el texto del espectáculo final, pueden consultarse en Hormigón [1970a] y Tirso de Molina y Hormigón [1970].

clases sociales que configura la dialéctica histórica, motor de la evolución de las sociedades en el modelo dialéctico materialista propuesto por el marxismo. A través de la dramaturgia brechtiana se intentaba la modernización de un texto clásico de modo que este llegase a proponer una acción abierta, cuya ejemplaridad, estructurada a partir del contraste dialéctico, llevase al espectador a la toma de conciencia sobre su propia realidad social.

Los puntos centrales que canalizaron la adaptación del texto y la preparación del espectáculo fueron los siguientes [Hormigón 1970a, 25]: narración crítica de los paternalismos estatales, alienación ante los modos de producción del momento, crítica a la desorganización y credulidad del pueblo frente a la férrea estructura de las clases pudientes, utilización de la mitología para la inmovilización de las masas y la demostración de la necesidad de una organización autosuficiente para las clases más deprimidas, lejos del apoyo engañoso de otros sectores sociales. Se comenzó suprimiendo todas las escenas de carácter ornamental y adaptando el resto de modo que se estableciese una cadena de hechos que transmitiese una evolución dialéctica que quedó dividida en diez cuadros. El espectáculo se cerraba con un epílogo añadido que resumía las contradicciones de aquella sociedad y estimulaba a las clases más desfavorecidas a superarlas a partir de sus propios medios. El planteamiento crítico fue reforzado por medio de carteles que acentuaban el desarrollo dialéctico de la obra. Estos reproducían textos de dos tipos: los primeros narraban el desarrollo del cuadro siguiente a través de los datos sociológicos, enfatizando sus antítesis, y los segundos estaban tomados de textos teóricos claves del materialismo histórico y definían las contradicciones presentadas en escena. Junto con el epílogo, se añadieron dos canciones, que precedían a los cuadros III y IX, cantadas por sendos actores ante un pequeño telón que no llegaba a tapar todo el escenario. Estas hacían hincapié en la contraposición entre los intereses de la nobleza dirigente y los del pueblo dirigido.

Como en muchos de los montajes épicos dirigidos por Salvat, Hormigón también recurrió a la utilización de elementos tomados de tradiciones artísticas de carácter popular puestas al servicio de una presentación dialéctica de la historia. Por ejemplo, el prólogo que precedía a la obra, extraído de la crónica *Milagros de la Virgen en Aragón*,

de 1740, en el que se narraba el origen del Convento del Olivar de Estercuel en unas apariciones de la Virgen en aquel lugar, de ahí el nombre de Virgen del Olivar. La escenificación de este prólogo, ilustrado con un tema popular de una antigua canción medieval, se realizó por medio de un juglar que, a través de un auca que él mismo colgaba de un atril a modo de cartelón de feria en el centro del escenario, iba siguiendo las diferentes escenas ilustrándolas por medio de mimos mientras seis actores colocados por parejas ante tres atriles situados a la izquierda recitaban la narración. Estos elementos escénicos populares expresados a través de una estructura narrativa, revitalizados como consecuencia de la introducción de las corrientes de teatro épico en España, especialmente a medida que se divulgó la obra teórica de Brecht, fueron adquiriendo progresivamente importancia en la escena española contemporánea.

En la propuesta escénica, se partió de un espacio neutro, amplio, convencional y antiilusionista, delimitado por un ciclorama blanco confeccionando por la tradicional sábana, sobre la que se habían practicado los accesos. La iluminación volvió a reducirse a la luz blanca matizada por diferentes intensidades y ángulos de proyección de los focos, que iban marcando la evolución temporal del día. Para la escenografía se rechazó cualquier tipo de recreación naturalista, ornamental o arqueológica. La falta de un escenario circular llevó a pensar en un objeto único multifuncional cuya presencia, en las diferentes posiciones, sirviese como materia visible en la mayor parte del espectáculo. Como objeto fundamental se pensó en un muro de 5 por 2,5 metros, elemento básico en el desarrollo de la obra, y se visitó el pueblo de Estercuel para conseguir la reproducción cromática del medio real, que debía expresar sobre todo su relación con la tierra a través de los tonos pardos y ocre. La exactitud naturalista del objeto único quedaba resaltado ante un espacio escénico vacío. El movimiento del muro definía diferentes áreas escénicas. El resto de los elementos imprescindibles para la acción fue resuelto a través de un tratamiento esquemático, recurriendo a dispositivos como plataformas o listones, que siempre fueron aceptados como tales y no como elementos simbólicos.

Los figurines fueron diseñados para poner de relieve el estado social y la ocupación de cada personaje. Petos de arpillera y cuerda de cáñamo trenzada con decoraciones de metal y cuero, según al ejército al que perteneciera, caracterizaba la

indumentaria de los soldados, cubiertos todos ellos con máscaras. Para los campesinos, se utilizó la tela, material menos rígido, con colores apagados distribuidos sobre la gama de los grises. Los atuendos fueron envejecidos con cepillos y cardas y decolorados por medios químicos. En contraste con la flexibilidad de la tela utilizada para los trajes de los campesinos, se eligió un material recio, pesado y grueso para la clases feudales, hecho a base de arpillera rodeada de sogas, sin que faltase el metal de las celadas y las armas que recordase su doble naturaleza civil y militar. El tipo de interpretación, igual que en el caso de *El barón*, intentó realizar una narración crítica de los modos sociales a los que pertenecía cada individuo y de las contradicciones ideológicas de su clase.

El montaje, estrenado en el Teatro Principal de Zaragoza el 14 de mayo de 1967, también pasó por el Festival de Teatro Nuevo de Valladolid, en su segunda edición, en 1968, donde levantó polémica e incluso reacciones violentas en el público. Herrera [1968] lo calificó como «el espectáculo de alcance político y social más directo» que había presenciado en España. Elogió la exposición de las circunstancias sociales, económicas y políticas desveladas en el transcurso de la acción —feudalismo, paternalismo, opresión—, la fidelidad a la época en que tenía lugar la obra, así como la seriedad y rigor de la documentación. Frente al éxito total con que calificó el planteamiento historicista de la propuesta, acusó la carencia de tensión psicológica, que revirtió en una pérdida de frescura e interés del hilo dramático, así como en la inconexión entre los diferentes planos introducidos. La interpretación, en opinión del crítico, fue muy desigual. En contraste con este juicio, Rincón [oct. 1968], no solo alabó la actualización del texto clásico por medio de una dramaturgia historicista que ponía de relieve todos los condicionantes sociales y políticos que dan modernidad e interés al montaje, sino que destacó su realización escénica:

Si encima el Teatro de Cámara de Zaragoza trabaja en equipo, con inteligencia y entusiasmo; si encima se rodea de una presentación escénica agilísima, con inserción de carteles y canciones perfectamente adecuados; si encima el montaje está muy estudiado, pero da una sensación de ligereza y distancia muy eficaz; si encima el texto queda sugestivo, *irónico*, vivo, fundamentalmente vivo; me parece que esta representación de Tirso puede calificarse de fascinante, y en la

que el encuentro con el público al que principalmente va destinado es el último requisito a forzar, ya que los mecanismos habituales del teatro dificultarán el encuentro necesario [47].

Uno de los escollos con los que se encontró la ambición de proponer la dramaturgia épica de Brecht como el lenguaje escénico más eficaz para llegar a un teatro popular —idea que impulsaba el trabajo del TCZ así como el de la mayoría de las empresas teatrales de carácter renovador— fue la dificultad de que sus teorías teatrales y propuestas escénicas lograsen una comunicación normalizada con públicos mayoritarios de las clases sociales más desfavorecidas. Excepto contadas excepciones como los casos de La Pipironda o de la EADAG cuando acudían a los cinturones industriales para realizar las representaciones, el teatro épico, con mayor o menor influencia de la teoría dramática de Brecht, permaneció como un teatro para minorías hasta que, progresivamente, los grandes textos dramáticos de Brecht fueron subiendo a los escenarios comerciales.

V. CONCLUSIONES: EL LEGADO DE BRECHT EN EL TEATRO OCCIDENTAL

Al margen de la influencia directa que la obra dramática de Brecht tuviese sobre la escena occidental y de los casos, mucho más renovadores, de asimilación rigurosa de la teoría teatral brechtiana al servicio de otras creaciones teatrales que ya no partían de sus textos dramáticos, es fundamental señalar otro tipo de influencia, más general e indirecta, que, a modo de corriente latente, iba alcanzando la mayor parte del panorama escénico occidental. Esta influencia se refiere a rasgos generales de estilo teatral, como el carácter sintético y fragmentario, la voluntad estética o el espacio libre en beneficio del actor, en los que coincidieron la mayor parte de las dramaturgias renovadoras de los años sesenta, y, sin ser deudores exclusivos del teatro brechtiano, no se puede negar la influencia que la teoría épica ejerció en esta progresiva transformación. La tendencia artística hacia un tono más narrativo, que alcanzó a todo el siglo XX, encontró en el teatro épico su correspondiente teatral. Aunque muchas de estas influencias estuviesen

en el ambiente renovador del teatro occidental de los años sesenta, no dejaron de encontrar en la teoría teatral brechtiana, agrupada bajo el denominado teatro épico, una de sus exposiciones más sistemáticas.

El talante artístico de Nieva [mayo 1968], opuesto al universo brechtiano, no dejó de criticar la dramaturgia del autor alemán por los límites ideológicos que imponía a la libertad del artista, sin embargo, supo destacar su acierto al proponer una escenografía menos voluminosa y más ligera, indicativa y sugerente, y subrayó su positiva influencia sobre el teatro occidental, donde abundaban los pesados decorados corpóreos de carácter verista. Aunque el mismo Brecht recurriese a construcciones escénicas más voluminosas en algunos de sus últimos montajes y no abandonase nunca su tono realista, descubrió «toda la gracia rimbombante de lo indicativo, fantástico y barato» [10].

Recogiendo algunos rasgos formales de los lenguajes épicos, una fuerte corriente de teatro popular, alejada ya de la ortodoxia brechtiana y del realismo materialista que la sostenía, estaba comenzando a producir unos códigos que, imponiéndose como primer objetivo la creación de un teatro atractivo para los grandes públicos, lograsen una comunicación más directa, desenfadada y aparentemente espontánea con estos. Sin embargo, estas nuevas corrientes no eran deudoras del teatro épico de Brecht por la adopción de algunas técnicas formales de distanciamiento —que siempre habían estado presentes en la historia del arte, especialmente, por ejemplo, en un teatro de un tono tan popular como la farsa— sino por descubrir, de forma directa o indirecta, en la práctica escénica del grupo del Berliner Ensemble, un nuevo modo de concebir el fenómeno escénico y la creación teatral que suponía una revolución con respecto al modelo teatral tradicional heredado del siglo XIX.

Las aportaciones más revolucionarias del teatro épico de Brecht no fueron, pues, de carácter estilístico, sino que escondían una concepción dinámica y flexible que devolvía al sistema teatral de signos toda la fuerza de una estructura cuyos componentes volvían a estar en movimiento, y, por tanto, en tensión. El dramaturgo alemán, con su lenguaje escénico, supuso uno de los primeros motores que activaron la renovación teatral que iba a tener lugar durante los años sesenta en el mundo occidental. La obra de

Brecht no implicaba exclusivamente un nuevo lenguaje escénico, sino una reflexión, una llamada de atención sobre los muy diferentes modos de crear significados y comunicar en teatro. Supuso una especie de corriente de aire helado que abrió los ojos de muchos otros creadores hacia las innumerables posibilidades del arte teatral que ya habían sido experimentadas en las vanguardias históricas durante las primeras décadas del siglo. Nieva [ab.-mayo 1980], en un juicio tendencioso que no escondía su predilección por el teatro barroco, lo expresaba de esta manera: «Un espectáculo de Brecht era en sí un medio de meditación sobre las técnicas más idóneas de persuadir a un público de nuestro tiempo. [...] Tras un lapso de dos siglos, apagada la antorcha barroca, puso el teatro en movimiento» [29]. Alfonso Sastre [feb. 1965], sin estar tampoco convencido de la eficacia del teatro épico por encima del modelo teatral mimético aristotélico, reconoció la toma de conciencia formal que supuso el sistema teatral brechtiano: «Brecht ha propuesto al drama la libertad y la toma de conciencia de su estructura» y concluía con la alabanza a la lucidez estructural de la creación artística del dramaturgo alemán, pero sin que esta negase o descalificase el drama aristotélico: «yo veo el teatro épico como *un momento lúcido del desarrollo del drama*, y no, como Brecht creía, como su liquidación» [4]. En un tono más pesimista, Quinto [oct. 1963] se refería a la disociación que había sufrido el teatro épico brechtiano, entre una forma concreta de hacer y entender el teatro y una dramaturgia en la que no se podía prescindir de los presupuestos ideológicos marxistas de los que partía Brecht: «Cuando se habla de la influencia ejercida por Brecht en el teatro actual, no se está hablando del carácter ideológico de esa influencia, sino del aspecto puramente formal, a través de la fórmula de distanciamiento y de la concepción épica y espectacular del drama» [27].

Dort [1971] denunciaba el tono naturalista en el que a menudo se había caído en la puesta en escena de obras de Brecht: «À la forme épique, on substitue ce qui n'est plus qu'une sorte de "naturalisme" brechtien, fondé sur l'imitation servile des spectacles du Berliner Ensemble» [128]. No obstante, realizaba un lúcido análisis del sistema teatral brechtiano que llevaba a conclusiones menos extremistas que las expuestas por Barthes. Rechazaba toda imitación del estilo impuesto por el Berliner Ensemble y que la misma compañía se dedicaba a reproducir perdiendo la eficacia crítica que tuvo en las direcciones de Brecht, pero reivindicaba la validez del nuevo modelo teatral escondido

tras su lenguaje escénico. No había que imitar un estilo, sino asimilar una nueva concepción del teatro y su función en la sociedad, así como un modo diferente de producir significados a partir de la puesta en escena. La fórmula teatral, el aparato brechtiano, podía ser asimilado, perdiendo su utilidad y eficacia, pero el modelo teatral que lo sostenía, su forma de afrontar la creación teatral y de analizar la realidad, seguía siendo igualmente útil en la medida en que se supiese adaptar a nuevos estilos, nuevas situaciones sociales y momentos diferentes de la historia.

Brecht no ofrecía, pues, un estilo o una técnica fija, sino un método de reflexión sobre la creación escénica y de trabajo teatral para una concepción comprometida. El *Modell*, en el que Brecht dejaba explicadas sus creaciones escénicas, no estaban para ser imitados, sino para extraer de ellos un nuevo modo de ver y expresar la realidad. Brecht instauraba un sistema teatral abierto cuyos elementos gozaban de una sorprendente libertad. Las relaciones establecidas entre los múltiples elementos escénicos debían variar para cada puesta en escena, acomodándose a las necesidades de expresión. El sistema teatral dejaba de ser uno, fijo e inmóvil, para convertirse en una estructura dinámica, flexible y creativa. «Chaque représentation de Brecht doit nous obliger à poser à neuf le problème des rapports entre tous les éléments, non seulement du spectacle mais de la représentation entendue au sens large (y compris les relations scène-salle)» [Dort, 1971, 127]. Querer imitar una representación brechtiana equivalía a negar la esencia de su teoría teatral —el carácter mutable de la historia, la dinamicidad de la realidad— y, por tanto, de sus formas de expresión entendidas en el sentido para el que fueron creadas.

Por tanto, el legado de la dramaturgia brechtiana en el teatro contemporáneo debe buscarse antes en la pervivencia de un modelo estructural diferente al que ordenaba el sistema del teatro tradicional que en un nuevo estilo dramático. La importancia de la obra teórica y práctica de Brecht, así como la de otros grandes creadores teatrales como Stanislavski o Grotowski, no radicaba tanto en su propuesta de un nuevo lenguaje teatral, sino en la creación de una nueva forma de «hablar» en el teatro. La recepción de la obra brechtiana en el ámbito teatral catalán, con el teatro comercial sufriendo una aguda crisis, supo ver antes la verdadera renovación que ofrecía la dramaturgia brechtiana y no aferrarse tanto, como ocurrió en la recepción de Brecht durante los años

sesenta, al mayor o menor grado de brechtismo o fidelidad al estilo del dramaturgo alemán. En 1966, se publicaba en la *La Vanguardia Española* de Barcelona: «Es muy importante señalar que Brecht, conforme con la concepción del mundo que le inspiraba, no enunció un dogma, sino un método. El método de Brecht, responde, efectivamente, a una concepción del mundo y a una vocación pedagógica: he aquí unos datos que no podemos olvidar» [Carmona, 27.10.1966].

Pero ya dos años antes, Formosa [mayo 1964], uno de los principales introductores del teatro germano en Cataluña, subrayaba la diferencia que existía entre la teoría teatral brechtiana y las corrientes dramáticas desencadenadas por el teatro del absurdo de Ionesco o el teatro británico denominado *angry young man*. Mientras que en estos últimos se trata fundamentalmente de nuevos lenguajes o estilos escénicos dentro del modo teatral predominante, en el caso de Brecht, se cuestiona el mismo funcionamiento del sistema de comunicación teatral. Desde este punto de vista, el germanista catalán supo ver muy lúcidamente que la influencia de Brecht en España no era un caso de imitación más o menos fiel de un estilo teatral, sino de la asimilación de un nuevo concepto de teatro que nacía de la reflexión y cuestionamiento de sus propios medios de producción de significados:

Un aspecte colpidor d'aquest interès per Brecht és que, moguts pel *contigut*,¹⁴² tota una sèrie de grups i companyies s'enfronten amb les complexitats de la forma i de la tècnica sabent les múltiples dificultats amb que es trobaran, sabent que la representació tindrà les falles pròpies d'una manca d'elements tècnics, desconeguts encara en els nostres ambients teatrals, però confiant, d'altra banda, en una segura eficàcia del text, que és el que es pretén. Aquest moviment de simpatia cap el *contigut* del teatre d'un autor com Brecht, és innegable i constitueix, al meu entendre, un fenomen inèdit en els nostres mitjans artístics.

¹⁴² Nótese la cursiva que empleó Formosa en la palabra *contigut* como llamada de atención al uso desviado que está haciendo de ella, refiriéndose más al contenido técnico y formal, es decir al significante de la obra teatral, que a su fondo.

Todavía en los años ochenta, Nieva [ab.-mayo 1980], al margen del debate en torno al grado de compromiso marxista que encerraba la obra de Brecht, llamaba la atención sobre la necesidad de recuperar el lenguaje teatral de Brecht como «aventura estética», como sistema teatral en continuo dinamismo abierto a la experimentación formal que siempre se agradecía en arte. El escenógrafo y dramaturgo manchego destacaba, antes que nada, la revolución radical que supuso la obra teórica y práctica del autor alemán en la consecución de unos modos de expresión escénica más acordes con la sensibilidad actual. Las siguientes palabras sirven de colofón para resumir su influencia en el ámbito escénico europeo, a niveles muy generales y sin entrar en minuciosas discusiones en torno al catecismo brechtiano:

el arte escénico occidental —aun, en algunos casos, imbuido del marxismo,— se ha enriquecido, por su influjo, con nuevas técnicas expresivas y persuasivas, tanto ideológicas como estéticas. Una nueva dinámica, un arte de «mostrar», más acorde con la actual sensibilidad del mundo, ha sido la inspirada aportación de Brecht al teatro. Escritura, imagen y ritmo escénicos, a partir de sus numerosos hallazgos, ya no serán los mismos [37].

V. NUEVAS VÍAS DE SUPERACIÓN DE LOS REALISMOS

Frente a las principales corrientes que trataban de desarrollar nuevos códigos escénicos partiendo del realismo y que aspiraban a un lenguaje acorde con la estética contemporánea que lograra una mayor eficacia en la comunicación con los grandes públicos, comenzaron a tener lugar diferentes intentos de carácter más ecléctico y, por tanto, más difícilmente clasificables, que tuvieron como meta primera la superación de la estética realista dominante basada en la imitación verista de la realidad. A diferencia de las grandes corrientes expuestas en el capítulo anterior, desarrolladas por directores ya consolidados a comienzos de los años sesenta y canalizadas a través de escenarios de reconocida tradición teatral, en muchos casos públicos, estas nuevas tentativas estuvieron protagonizadas por directores, escenógrafos o intérpretes más jóvenes que empezaban a trabajar durante la década de los cincuenta y que, en su mayoría, se consolidaron durante el decenio siguiente. A excepción de algún caso particular, como pueden ser los trabajos de Marsillach y Nieva ya en la segunda mitad de los años sesenta, este heterogéneo grupo de montajes surgieron principalmente a partir de grupos independientes, escuelas de teatro o empresas de carácter más marginal, como las cooperativas de actores o las compañías formadas a raíz de escuelas de teatro.

Sus propuestas escénicas estuvieron caracterizadas por el eclecticismo, aunque todas ellas compartieron algunos rasgos comunes ya que surgieron como reacción ante una misma realidad teatral, que era el teatro realista, ya sea de tipo naturalista, sicologista, impresionista o expresionista. El hecho de nacer de una misma situación escénica, la que imperaba en la España de los años cincuenta y sesenta, impregnó estas propuestas dramatúrgicas de ciertos aspectos definitorios. La búsqueda de nuevos lenguajes escénicos que superasen las limitaciones que comenzaban a detectarse en los lenguajes realistas vigentes constituyó el punto de partida común para estas empresas teatrales. El planteamiento con el que estos directores, escenógrafos o grupos de teatro afrontaron el movimiento de renovación escénica pasó siempre por una toma de conciencia de la especificidad formal de la naturaleza del arte teatral, es decir, de un estudio de los mecanismos teatrales de producción de significados de modo que estos pudiesen ser sustituidos por otros nuevos a través de los cuales directores, escenógrafos,

intérpretes y también los autores intentaban superar las modelos de creación teatral más tradicionales. La aceptación del convencionalismo de la expresión escénica hacía posible la superación del mimetismo de la realidad más externa para llegar a formular nuevos códigos escénicos sustentados sobre otras convenciones.

Ya a mediados de los años sesenta, Nieva [1967b] reivindicaba una nueva consideración del teatro y de la puesta en escena que partiese de planteamientos formales menos constreñidos por una excesiva voluntad ideológica o temática. Tras un viaje de cinco meses por los principales escenarios europeos, regresó constatando los exigentes enfoques estéticos que todavía tenían como protagonistas a directores y escenógrafos, ya que el fenómeno de la creación colectiva y los teatros experimentales aún tenían que esperar para ofrecer sus más reveladores resultados. La clave para comenzar con una verdadera renovación escénica parecía clara: «El estilo como conciencia. No importa tanto lo que se haga sino la forma de hacerlo» [49]. Como ya se vio a propósito de los discursos en torno al teatro realista en España, la superación del estadio de pobreza que demostraban los planteamientos formales en torno a la creación teatral constituían una rémora insalvable para comenzar a proponer otros lenguajes escénicos, expresión de otras dramaturgias que reclamaban, a su vez, códigos diferentes de comunicación más atrayentes y eficaces para los nuevos públicos. Nieva descubrió en la escena europea un «magnífico terreno de experimentación estética» que definía un estilo teatral ecléctico, libre de cánones, al servicio de la más creativa imaginación artística y dispuesto a una generosa aceptación de elementos escénicos de allí de donde conviniese: «Ese estilo lo forma la voluntad de comunicar por medio del divertimento, del fasto, de la simulación del surrealismo, de la abstracción y de tantas cosas más» [50]. En muchas ocasiones se cruzaban en una misma puesta en escena lenguajes y líneas dramáticas diversas que quedaban unidas únicamente por un punto de partida común: «Toda la fuerza del teatro europeo más reciente reside, sin duda, en la emancipación del realismo» [50]. Por tanto, el nuevo estadio de la evolución teatral en la mayoría de los países más desarrollados de Occidente escapaba a definiciones de escuela o corrientes, y se caracterizaba, de modo general, como un «fenómeno de evolución», que, partiendo de una situación comparable, llegaba a ofrecer resultados particulares muy diversos, a través de una libertad creativa, que hubiese sorprendido tan solo una década antes, y garantizada por un adecuado

sistema de subvenciones. La aceptación de cualquier lenguaje teatral como un sistema de convenciones suponía el punto de arranque para evolucionar hacia nuevos códigos escénicos. El progresivo reconocimiento de la realidad como un fenómeno complejo, no reducible a aquello que se percibe a través de los sentidos, abría definitivamente el discurso sobre el realismo a una amplia gama de opciones estéticas que proponían nuevos abordajes a ese insondable misterio que se denomina «realidad»:

Por otra parte, ¿llegaremos a ponernos de acuerdo verdaderamente sobre lo que es el realismo? Toda emoción humana es real y el modo de expresarla lo más exactamente posible —es decir, aproximándose cuando se pueda a su realidad— es una cuestión de sistema, de escritura, etc. [50].

De esta suerte, el realismo, en su concepción filosófica, dejaba de corresponder a una determinada estética o lenguaje teatral para abrirse a una pluralidad de opciones formales que definían la escena europea más renovadora a finales de los años sesenta, y en la que el panorama teatral español no constituía una excepción. Con la aceptación del convencionalismo que implicaba la supuesta neutralidad formal del lenguaje realista, el argumento del rechazo a las convenciones que a menudo esgrimían los defensores del realismo costumbrista o naturalista ya no era funcional, porque tan convencional era un lenguaje expresionista o naturalista: «Todo sistema de comunicación debemos aceptarlo como una convención. [...] ¿Cómo se puede decir, en términos de arte, que una convención es más convencional que otra?» [52]. La naturaleza artificiosa de todas las convenciones las colocaba en un mismo nivel formal a los ojos de los artífices del teatro, que se veían ahora con la posibilidad de utilizar unas u otras con el objetivo de enriquecer la comunicación del espectador a través de sensaciones, emociones o sugerencias.¹⁴³ A la luz de esta corriente formalista, el realismo adquiriría una

¹⁴³ La aceptación de la convención o, lo que es lo mismo, la convención consciente, es un rasgo formal más que la corriente de renovación teatral de los años sesenta compartía con las vanguardias de principios de siglo. No obstante, el parecido entre ambos movimientos no puede llevarse más lejos, ya que se trata de momentos históricos y culturales muy diferentes, donde un mismo elemento de renovación técnica se ponía al servicio de proyectos diversos. Mientras que en las vanguardias se perseguía la formulación de un nuevo lenguaje que sustituyese al anterior, en los años sesenta, ya no se

consideración diferente de la que había dominado durante los años cincuenta y primeros años sesenta:

Llegados a este punto hemos de convenir en que solo llamamos realismo a la fijación excesiva de ciertas normas necesariamente convencionales, y que el ensayo o la puesta en práctica de cualquier nueva forma de expresión siempre aparecerá erróneamente como fantástica. ¿Quiere esto decir que no exista lo fantástico? Ciertamente no. Lo fantástico existe como género —a mi entender, un género menor— y se puede muy bien definir como evasión a la busca de ideas, que es todo lo contrario del trabajo que nos tomamos en expresarlas [Nieva, 1967b, 52].

Esta nueva concepción del realismo no solo implicaba una liberación de los lenguajes escénicos en busca de una mayor riqueza y eficacia comunicativa, sino —como consecuencia del deseo de libertad formal— un nuevo entendimiento del proceso de creación teatral que ya no se subordinaba a un texto dramático y a las supuestas intenciones del autor. Bajo un acercamiento formalista, el sistema teatral quedaba abierto para nuevas jerarquizaciones de sus elementos. La creación escénica de los hombres de teatro que se consolidaron a lo largo de los años sesenta se mostraba paralela a cualquier otro proceso de creación artística, incluida la literaria. Literatura y teatro podían ser vistos bajo una relación de interdependencia, o, simplemente, considerar el texto literario como un punto de partida o un signo más dentro del complejo sistema semiótico del teatro. En sendas propuestas, el acto de creación, ya sea del montaje, de la escenografía, de la interpretación o de la banda sonora, se proponía como un fenómeno de creación artística específico en sí mismo, a pesar de que pudiera estar inspirado en un texto literario, en cuyo caso solo se trataría de un punto de partida potenciador de la labor del actor, del escenógrafo o del músico, y nunca una limitación o traba a la libertad artística de estos. No obstante, los diferentes lenguajes escénicos tendían a ser catalizados dentro de una propuesta dramaturgica que les diese unidad, coherencia y armonía, de modo que

creía tanto en la formulación de nuevos códigos como en el poner todos los elementos formales al servicio de una u otra propuesta escénica, según las necesidades de esta. Es decir, predominaba un criterio ecléctico.

todos adquiriesen una dirección común en la puesta en escena, concebida como totalidad. De ahí que, a pesar de la reivindicación de autonomía de los diferentes elementos teatrales, estos terminasen siempre acomodándose a un orden o jerarquización, pero impuesto ya por las exigencias materiales y artísticas del propio montaje.

El panorama teatral descrito por Nieva, originado por la consolidación de una renovadora concepción de la puesta en escena, era sintomático de los nuevos intentos innovadores que, de forma un tanto ecléctica, se fueron sucediendo en la evolución teatral española de la segunda mitad de los años sesenta y principio de los setenta. Los posicionamientos críticos que fueron adquiriendo los sectores más renovadores ante el inusual acto de libertad creadora de la que hicieron gala figuras como Marsillach, Nieva, Gómez o Puigserver, ciertos montajes del TEI o Casali mostraron la necesidad de asumir unas nuevas exigencias de libertad formal por parte de directores, escenógrafos y actores que reclamaban el derecho a sentirse creadores al mismo nivel que un poeta o un pintor¹⁴⁴ y romper así libremente con los estrechos cánones en que se movía la mimesis realista. Monleón [feb. 1973], en un estudio sobre la propuesta estética y dramática de Nieva, mostraba ya a través del mismo título, «Francisco Nieva, o la orgía de lo real», la necesidad de conciliar la libertad formal absoluta, expresada metafóricamente en el estado de orgía, con una base realista, sin la cual, la manifestación artística quedaría vacía. La introspección psicológica, caballo de batalla de muchas de las dramaturgias realistas más ortodoxas, era ahora acusada y rechazada por constreñir la libertad formal del artista, defendiendo así una concepción del arte que, a diferencia del realismo naturalista, renunciaba a la explicación minuciosa de todo cuanto sucedía en escena.¹⁴⁵ «Los mecanismos psicológicos servirían para “explicarlo todo” y su invocación tendría

¹⁴⁴ Nótese que las mismas exigencias de libertad creadora completa y sin trabas fueron reclamadas por algunos autores de teatro que se sintieron agredidos ante el inesperado gesto de rebeldía creadora que mostraron directores, escenógrafos y actores. A este respecto, véanse las argumentaciones de Jesús Campos expuestas en el apartado del autor ante el fenómeno de la creación teatral.

¹⁴⁵ En la evolución hacia una concepción del arte teatral como una expresión artística que debe dar cabida al misterio, lo desconocido o lo enigmático, es muy significativa la definición que Alonso ofrecía del teatro como «arte de la adivinación», haciendo referencia al realismo impresionista de carácter poético.

algo de confidencia pequeño-burguesa y de servidumbre naturalista que no le interesan en absoluto a Francisco Nieva» [15]. Al mismo tiempo que se rechazaba la sicología como una mordaza a la libertad expresiva hacia la exploración de nuevos lenguajes escénicos, la imposición del realismo naturalista de incluir personajes representativos de un determinado tipo de ideología de manera explícita era tachada igualmente de grillete a la imaginación del artista. Progresivamente, la «orgía de lo real», la expresión violenta, desquiciada, imaginativa y desbordada de la realidad se fue imponiendo como un modo de superar las falsedades en las que pudiera incurrir una representación fiel y verista del mundo del espectador. El juicio que hacía Monleón a la obra de Nieva a raíz de la publicación de *Pelo de tormenta* podría hacerse extensible a muchas propuestas escénicas en las que directores, actores, escenógrafos y músicos mostraron una imagen de la realidad llevada al extremo, violentada, desquiciada y descoyuntada por la libertad expresiva de sus artífices y por su deseo de romper las trabas y convenciones de las que el teatro más tradicional y consolidado se servía. La oposición y ruptura violenta de los lenguajes teatrales dominantes y de sus modos de producción se convertía, al mismo tiempo, en una metáfora de la negación de la sociedad representada por ese estilo y concepción del teatro. Llevar sus formas de expresión al desquiciamiento equivalía a denunciar el vacío que en el fondo ocultaban:

De ahí esa posibilidad última de reconocer toda la realidad en la parcela a que llega Nieva; de ahí esa formidable ausencia del infantilismo o la ingenuidad que ahogan tanta dramaturgia impulsada por los «buenos propósitos». De ahí, en suma, la carga revulsiva de un drama que, partiendo de la cita con los propios fantasmas, acaba siendo el descubrimiento de los pozos y las rejas, de las torturas y vacíos, de una comunidad [Monleón, feb. 1973, 17].

Al igual que sucedió en gran parte del panorama renovador del teatro occidental, la mayoría de estos montajes que ofrecieron formas escénicas rupturistas con las convenciones tradicionales no tuvieron como punto de partida textos dramáticos de autores contemporáneos. De manera paralela a la renovación escénica, la literatura dramática también se embarcó en la renovación de las formas hasta el punto de quedar fijados en la historia del teatro español como «nuevos autores». No obstante, al igual que

en el caso de los directores, escenógrafos o actores, lo único que les unió fue el rechazo a los lenguajes dramáticos predominantes, pero las propuestas a las que llegaron fueron muy diversas. En cualquier caso, creación dramática y creación teatral no siempre han compartido una misma suerte evolutiva y, en el teatro occidental contemporáneo, a menudo han descrito dos líneas paralelas que se encuentran solo en ciertos puntos.

Nieva —siguiendo con las conclusiones obtenidas tras presenciar los montajes europeos más relevantes de mediados de los sesenta— propuso la figura del director como «catalizador» que prestase unidad, coherencia y sentido final a toda la puesta en escena. Reivindicó el carácter artístico de su labor y su derecho, como todo artista, a la subjetividad y al gusto personal como criterios que definían su obra de arte, la obra teatral, que, a diferencia de lo ocurrido en la historiografía teatral de otras épocas, pasaría a ser resultado de la creación personal de un director y no del autor del texto dramático.¹⁴⁶

Además no es la escenografía, ni siquiera el juego de los más virtuosos actores, lo que determina el estilo de las nuevas puestas en escena, sino el concepto catalizado por el director. Su conciencia es el estilo. Su actuación no es tiránica cuanto simplemente personal [Nieva, 1967b, 52].

Llevado por su personal y subjetivo talante creador, Nieva defendía los derechos del director a generar una obra partiendo de la misma libertad creadora de la que podría gozar un pintor o un poeta; sin embargo, a menudo, esa obra de arte —cuyos derechos reclamaban los artífices de la obra teatral— era producto de un grupo de varios creadores, de todo un equipo en creación colectiva o de un escenógrafo o un intérprete con un carácter creativo tan personal y acentuado que terminaba imponiendo su estética y propuesta dramaturgica al resto de la obra, por encima incluso de los designios del director. No obstante, en estos casos, es el mismo actor o el mismo escenógrafo, que,

¹⁴⁶ En este aspecto, el teatro tenía todavía algo que aprender de un arte mucho más joven como es el cine, en el que nadie discute la autoría del director de la obra y en donde el lugar que ocupa el guionista es respetado por todos.

como resultado de una concepción dramática de su labor teatral, ejercían, de forma implícita, de directores-dramaturgos, o, por lo menos, de dramaturgos.

Dentro de la evolución hacia una nueva formulación realista superadora de los presupuestos miméticos del costumbrismo o el naturalismo, la aportación de las diferentes corrientes plásticas renovadoras surgidas a lo largo del siglo XX al arte escénico desempeñaron una importante función. El relevante período de colaboración de artistas de diferentes campos que tuvo lugar durante las vanguardias históricas de las primeras décadas de siglo y que dio como resultado la introducción del surrealismo y el expresionismo pictórico en la escena tuvo su continuación en las décadas de posguerra.¹⁴⁷ Los trabajos de artistas plásticos como Cardona Torrandel, Subirachs o Iago Pericot en el panorama catalán ya desde los primeros años sesenta a través de la EADAG, así como las de Caballero, Nieva, Mampaso, Saura o Hernandez demostraron que la evolución hacia una concepción más compleja del realismo no era exclusiva del teatro, sino que de ella participaban todas las artes. En este aspecto resulta significativa la evolución de Armand Cardona Torrandel hacia una estética de marcado tono realista y llena de humanismo que, sin embargo, no solo renunciaba a la reproducción mimética de la realidad, sino que partía de la creación de un mundo artístico propio y original, al que llegaba después de algunas incursiones en el movimiento informalista de los años cincuenta. Desde el punto de vista de la creación de un nuevo realismo, resulta interesante su participación con *Crónica de la realidad* o con el grupo Intrarrealista, del que fue uno de sus creadores en 1967 y firmante del manifiesto *Intra R*:

En el manifiesto se puntualiza que existe una realidad recóndita en torno a la problemática y a la vida del hombre; que existe la historia no proclamada, la intrahistoria, que es lo vivo; que sobre esta realidad pesa una losa de difícil penetración; que incorporar esta realidad a la obra que se realiza es hacer intrarrealismo. Que hay que penetrar en el interior de la propia conciencia para descubrir esta realidad; que su proyección ha de hacerse desde nuestras

¹⁴⁷ Sobre las contribuciones de los artistas plásticos en la escena española contemporánea puede consultarse el monográfico publicado por *Cuadernos El Público*, 28 (nov. 1987).

circunstancias y con referencia a ellas; que la conciencia, pues, será el instrumento de trabajo del intrarrealismo [Miralles F., 1975, 58].

La definición de este movimiento a partir de unas bases éticas abiertas a una pluralidad de posibilidades formales presentaba significativos paralelismos con la concepción evolucionada de realismo a la que se había llegado en la década de los cincuenta: «el intrarrealismo no es un movimiento estilístico, puesto que acepta la pluriformidad. Es, esencialmente, un movimiento conceptual. El intrarrealismo no se reconocerá por unos elementos estilísticos sino por la posición del artista y la intención de la obra» [59]. Sin embargo, los diversos discursos formales a los que se llegaba habían superado ya el estadio del arte como mimesis más o menos verosímil o deforme de la realidad. A partir de ahí, se proclamaba la búsqueda de una realidad interior que partiese del rechazo de los realismos miméticos:

Que no se trata de representar la realidad, sino de significarla. Que ello significa comprometerse humana y socialmente. Que «frente al realismo de la apariencia (naturalismo), frente al realismo de la luminosidad (impresionismo), frente al realismo conceptual (cubismo), frente al realismo dramático (expresionismo), frente al realismo subconsciente y gratuito (surrealismo), frente al realismo miserabilista o de campo limitado con refinamientos técnicos de laboratorio (informalismo), proclamamos el realismo desde la realidad interior, fundido con la oculta y más profunda realidad exterior (intrarrealismo) [59].

Estos presupuestos del Intrarrealismo o realismo interior se enmarcaban, pues, dentro de una amplia corriente estética que se extendió en el bloque occidental a lo largo de los años sesenta y que perseguió a través de muy diferentes expresiones formales la creación de una impresión de realidad más que de un reflejo verosímil de esta. De ahí, el calificativo de seudorealistas que Puigserver [Casas (entr.), 12.4.1968] aplicaba a los decorados dominantes en los escenarios españoles de los años cincuenta frente a unos lenguajes esencialmente —pero no imitativamente— realistas, que, recurriesen a nuevos materiales con una sorprendente apariencia de realidad como eficaz medio crear nuevas sensaciones en el público.

La concepción del teatro como una empresa de creación múltiple justificaba que la mayoría de los montajes que se analizarán en adelante estén protagonizados, bien, por un director en estrecha colaboración con un escenógrafo, ambos de reconocido talante creador, como fue el caso de Marsillach-Nieva o Gómez-Puigserver, bien, por un grupo de teatro, a pesar de que en muchos casos estos escondiesen una sola cabeza rectora. Aunque algunos ejemplos de este modelo de creación teatral ya tuvieron un lugar privilegiado dentro de las diversas corrientes realistas estudiadas más arriba, como fue el caso del Equipo Josep Robrenyo y su *Guadaña al resucitado*, de Gil Novales, o la efímera empresa protagonizada por Alfonso Sastre y José María de Quinto, Grupo de Teatro Realista, en la mayoría de los casos, como Alonso o González Vergel, se trataba de la labor de un director, que partía de una propuesta minuciosamente desarrollada previamente al comienzo de los ensayos, y en la cual intervenía algún escenógrafo al que se le encargaba la creación del espacio escénico. A pesar de que a veces se llegó a la colaboración activa entre el director o el escenógrafo, el grado de coparticipación entre director, escenógrafo o actores de cara a conseguir una propuesta unitaria no ocupaba el lugar central que tendría en los grupos jóvenes, las escuelas de teatro o las cooperativas de actores.

Entre las numerosas realizaciones escénicas que intentaron superar los márgenes formales que imponía la mimesis realista dominante, uno de los caminos más frecuentados fue el tomar como punto de partida un texto dramático que presentase el mundo interior de un personaje, ya sea por medio de la memoria, los sueños o el subconsciente, con lo cual, director, escenógrafo y actores encontraban las condiciones idóneas para experimentar con nuevos lenguajes escénicos de mayor audacia y libertad formal que lograsen la expresión de mundos que ya no partían directamente de la mimesis de la realidad efectiva extrateatral. Los actos de memorización a modo de sicoanálisis dieron lugar en *Después de la caída*, de Arthur Miller, *Biografía*, de Max Frisch o, en menor medida, en *Hay una luz sobre la cama*, de Torcuato Luca de Tena, a la presentación de nuevas propuestas de escenografía e interpretativas que se alejaban del realismo mimético de la realidad exterior. La liberación del instinto correspondía igualmente a una liberación de las formas escénicas que ahora creaban nuevos mundos,

deformes, absurdos o desquiciados, pero reveladores de los verdaderos móviles que se ocultaban tras las apariencias de la realidad social del espectador, por ejemplo, en la dirección de Renzo Casali de la obra de Sean O'Casey *Cuentos para la hora de acostarse*. En otras ocasiones, se intentó llevar al extremo una situación de realismo naturalista o costumbrista, desquiciando los límites de la realidad y, por tanto, también su representación, como en los montajes del TEI de *¡Oh papá, pobre papa, mamá te ha metido en el armario y a mí me da tanta pena!*, de Arthur Kopit o *Mambrú se fue a la guerra*, adaptación de *Sticks and Bones*, de David Rabe. El deseo de presentar formulaciones escénicas renovadas, más audaces y sorprendentes, que recuperasen el poder de extrañamiento y comunicación con un público actual fue el motor para la realización de nuevas propuestas dramáticas que implicasen otras concreciones interpretativas y escenográficas; así, por ejemplo, la audaz representación que propusieron Gómez y Puigserver del mundo griego a través de la obra de Aristófanes *Lysístrata*, la nueva formulación escénica de un ejemplo más del naturalismo psicológico estadounidense, *Súbitamente, el último verano*, de Tennessee Williams, por el TEI, o el impactante montaje que hizo el Teatro Nacional Universitario de *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega.¹⁴⁸

Dentro de este nuevo planteamiento de la creación teatral, el sub-texto —en la línea en la que empezó a desarrollarlo Stanislavski en su teoría de la interpretación— es decir, como expresión expresión de todas las corrientes internas que recorren una obra por debajo de su superficie literaria, cobraba una importancia fundamental en este período de renovación escénica. El director, el escenógrafo o el grupo de creación

¹⁴⁸ Siguiendo con la teoría de los modelos de mundo de Albadalejo [1992], la creación escénica del mundo de la memoria o del subconsciente, la liberación de los instintos o la ruptura de los límites reconocibles de la realidad comenzaba a distanciarse del modelo de mundo de tipo II, es decir, de la imitación de las instrucciones semánticas que ordenan la realidad, para crear un mundo de tipo III, en el que se comenzaba a perder las referencias semánticas que permitían al espectador identificar el plano imaginario con la realidad efectiva. No obstante, la creación del mundo de la memoria o de los sueños no dejaba de tener un claro anclaje en el modelo de tipo II, ya que es un hombre, extraído de una situación real y reconocible, o una escena propiamente realista, a partir de la cual se realiza la creación escénica de un universo no real. Es decir, en la mayoría de estas propuestas dramáticas se sigue estando dentro de un realismo genético que tiene su punto de partida en la realidad exterior.

colectiva se iban a centrar en descubrir, discutir y llegar a la expresión de ese sub-texto, siempre oculto tras cada acción de un personaje, cada una de las réplicas, gestos, movimientos o decorados explícitos en las acotaciones. La creencia de que una producción literaria escondía miles de matices y proyecciones que debían ser desarrolladas en uno u otro sentido devolvía a la actividad teatral una renovadora libertad, concediendo, de este modo, la condición de plenos creadores a los diferentes artífices del hecho teatral, desde el director hasta el actor. Pavis [1990] explica este concepto haciéndolo equivalente al discurso desarrollado por la puesta en escena. En esa la distancia abierta entre lo que dicen las palabras y lo expresado por la interpretación o la escenografía se situaba el espacio creador de actores, directores y escenógrafos.¹⁴⁹ El concepto de trabajo dramaturgico, aspecto esencial a los nuevos modelos de creación teatral, debía descubrir, desarrollar e interpretar todo ese mundo que subyacía a un texto dramático y que llegaba a erigirse, en cuanto forma de expresión, en un mundo artístico autónomo:

Yo me pregunto: ¿por qué presentar en un teatro lo que ocurre todos los días en el metro? Porque sabemos que allí hay un mundo de subtexto. Lo que se ve no es la verdad. ¿Para qué presentarlo entonces? Lo interesante es lo que no se ve, lo que esconden los personajes, lo que pretenden. Descubrir esto es lo importante. [«TEI. Historia...», mar. 1972, 30]

1. Adolfo Marsillach y Francisco Nieva: *Pygmalion* (1964), de Bernard Shaw, *Después de la caída* (1965), de Arthur Miller, y *Biografía* (1969), de Max Frisch.

La primera colaboración entre Adolfo Marsillach y Francisco Nieva fue para el montaje de *Pygmalion*, de Bernard Shaw, estrenado en el Teatro Goya el 23 de octubre

¹⁴⁹ No obstante, esta aproximación a la creación teatral seguía escindiendo texto y teatro como dos fuerzas diferentes que podían complementarse u oponerse, sin embargo, algunos modelos de creación más rupturistas comenzarán a concebir el hecho escénico como una única unidad que no tiene por qué partir de un texto literario, sino que este se integraría a medida que se desarrollase el proceso de creación. El teatro contemporáneo se ha desarrollado en gran medida a la sombra de esta reductora oposición nacida ya en los años sesenta, consecuencia del impulso que fueron adquiriendo las diferentes artes escénicas, entre teatro logocéntrico y teatro escenocéntrico.

de 1964. Esta puesta en escena supuso un éxito de público y crítica, antecedente de la consagración definitiva de la figura de Marsillach como director y excelente actor y anuncio de la consolidación de Nieva —ya conocido por el público español a partir del montaje de José Luis Alonso de *El rey se muere*— en su próxima colaboración con Marsillach, tan solo unos meses después, con *Después de la caída*. Ambas obras, si bien de carácter dramático muy diferentes, significaron el reconocimiento al talento de Marsillach como director y, sobre todo, como actor, ya que los trabajos interpretativos, especialmente en *Pygmalion* llegaban a adquirir rango dramático, implicando toda una lectura de la obra. En este caso, en el que la escenografía no tuvo un peso específico tan elevado como en *Después de la caída*, se puede afirmar que la figura del director dramaturgo se había convertido en director-actor-dramaturgo, pues la propuesta dramática estuvo canalizada principalmente a través de su interpretación. El tono actual, fresco y desenfadado que Marsillach imprimió a la puesta en escena de un texto clásico como el de Bernard Shaw, y la posterior afirmación de su labor renovadora con la obra de Tennessee Williams, le abrió las puertas para su corta andadura al frente del segundo teatro público, el Teatro Español. Marsillach, a través de una interpretación elogiada por toda la crítica, consiguió presentar la comedia inglesa con un tono de farsa que no restó un ápice en su nivel estético.

La crítica [Álvaro, 1965, 268-273], casi con absoluta unanimidad reconoció una minuciosa labor de dirección en la que se midió cada gesto, movimiento e intervención de los personajes. González Ruiz (*Ya*) lo calificó como «un espectáculo de calidad extraordinaria, mimado y estudiado palabra por palabra, gesto por gesto, movimiento por movimiento, de tal manera que todo tuviera un sentido y su intención». Torrente Ballester (*Arriba*) tampoco ocultó su entusiasmo ante el prodigio interpretativo que supuso la obra: «Las figuras movidas por Marsillach lo hicieron todo: la caricatura, el humor, la emoción, la agilidad y rapidez, la morosidad, los dúos, las escenas multitudinarias. Todo..., pero ¡con qué tono!, ¡con qué compás!, ¡con qué alucinante compenetración!». Llovet (*ABC*), elogiando igualmente la dirección de Marsillach y la realización interpretativa, comparó el ritmo de la obra y la intervención de cada uno de los personajes con una «partitura musical [...] que Marsillach ha obligado a sus actores a “tocarla” como en un concierto». Junto a él, también se destacó la labor de Antonio

Vico, cuya actuación en la primera escena, Torrente Ballester describió como «magistral, emocionantísima, valiente, briosa, hecha con todo su talento de actor. Le valió una ovación unánime». Frente al entusiasmo general, Gómez Picazo (*Madrid*), calificó de estridente las primeras escenas, de ambiente «zafio más popular», y rechazó la «falta de suavidad en los cambios constantes del diálogo». La ambientación escenográfica tampoco pasó desapercibida en una puesta en escena llena de brillantez y audacia. Marsillach y Nieva decidieron comenzar sacando la obra del escenario para acercársela al espectador, de ahí que la ambientación y los juegos empezaran ya en el vestíbulo del teatro. Marquerie y Llovet resaltaron la sensibilidad del escenógrafo para la creación de las diferentes atmósferas, en las que se utilizó la niebla en los exteriores y la luz tamizada en los interiores. La obra se mantuvo el primer trimestre de la temporada, hasta el 3 de enero de 1965, en total 73 días [Cuesta, 1988] en cartel en el Teatro Goya.

En 1965, con *Después de la caída*, el nombre de Marsillach quedaba definitivamente unido a ese grupo de hombres de teatro que, de forma arriesgada, lucharon por una renovación formal de la expresión teatral. Después de numerosos montajes de marcado tono ligero y comercial, él mismo [Pérez de Olaguer, 1972] declaraba empezar a comportarse más como un hombre que como un profesional, identificándose —de acuerdo a las nuevas corrientes ideológicas que marcaron el teatro de los años sesenta— con la ideología de cada montaje: «Para Marsillach el estreno de *Después de la caída* viene a ser un punto y aparte en su vida profesional. Es el momento en que sus dudas respecto a la toma de conciencia del hombre-actor se disipan definitivamente y el camino a seguir queda trazado» [Pérez de Olaguer, 1972, 69]. En paralelo a su declarado compromiso ideológico, siguió una evolución formalista ascendente. En *Después de la caída*, las firmas del director y el escenógrafo se hicieron más presentes, denunciando una decidida voluntad de estilo. El espectador quedaba enfrentado con un imaginativo mundo escenográfico en el que un director y un escenógrafo reivindicaban su autoría. La forma escénica se hacía cada vez más consciente, sobre todo en comparación con la medida, la armonía y el punto medio que caracterizaron muchas de las direcciones escénicas de José Luis Alonso. La audacia de la propuesta se basó en las posibilidades que ofrecía un planteamiento dramático

autobiográfico en el que el protagonista, Quentin, trasunto de Arthur Miller, recorría los momentos claves de su vida, desde su experiencia en un campo de concentración hasta el suicidio de su mujer Maggie, en la vida real Marilyn Monroe.

Tanto Marsillach como Nieva, lejos de encontrar en esto un impedimento o una dificultad añadida a la puesta en escena, se sirvieron del turbulento mundo interior del protagonista para una libre creación tanto de la escenografía como del montaje en general. El mismo Marsillach [feb. 1965, 31] puso de relieve la profunda colaboración alcanzada entre los dos artífices y lo mucho que el éxito de este y de su montaje anterior debían al imaginativo diseño escenográfico de Nieva. La escenografía se basó en una recreación en tonos grisáceos del interior mental de Quentin, una torre de concentración hecha en cartón piedra y rodeada por una superficie rugosa con aspecto de lava. En ella se desarrollaban las escenas como si estas fuesen los huecos de ese manto de lava que se llenaban con las situaciones y los personajes que iban asaltando su memoria. Fieles a la primera acotación de la obra, se excluyó todo mobiliario, excepto una silla, así como paredes o límites imaginarios del escenario, lo cual remitía ya a un mundo irreal cuya representación escénica no suponía una prolongación de la realidad. Cada elemento del audaz planteamiento escenográfico potenciaba un aspecto más de la lectura de la obra. Los tres niveles diferentes del escenario expresaban los diversos estratos de la memoria a los que el protagonista se iba remontando. La expresión del campo de concentración alemán tenía reminiscencias del *pop-art*, pero, al mismo tiempo, ofrecía la forma de un cráneo abierto y de un inmenso camión aplastado, cuyas ventanillas frontales, imitando las ventanas de la torre de concentración, se iluminaban a modo de ojos que acusaban la maldad del protagonista atormentado y de toda la humanidad, representada por los mismos espectadores, enfrentados con los ojos que, desde arriba del escenario, dominaban todo el patio de butacas. Estos se iluminaban en los momentos en que se aludía a las masacres de los campos de concentración nazis, relacionadas con las denuncias inmotivadas del *maccarthismo*, las manifestaciones de alegría Quentin al conocer el suicidio de su amigo Lou y, al final, el deseo de la muerte de Maggie. En otros casos, se utilizó la iluminación psicológica, concentrada sobre una cara, manos u hombros. De la torre salían unas barras curvas a modo de tentáculo que acentuaban el aspecto siniestro de la escena mental de un personaje atormentado. Al fondo, un

espectacular collage con recortes de periódicos americanos daban la noticia de la muerte de Marilyn Monroe.

El montaje comenzaba con una luz fría, la banda sonora compuesta por David Arem para el estreno de New York el 23 de enero de 1964 y la irrupción de unos personajes que iban llegando desde la oscuridad como fantasmas convocados por el cerebro de Quentin. La música servía para la creación de ambientes. En muchas escenas, se trataba de una composición concreta, con ruidos de autobuses, campanadas, puertas, aviones o ambiente de aeropuerto, sonidos tremendamente reales que resaltaban en un escenario desnudo vigilado únicamente por la mirada acusadora de la torre de piedra. La música se hacía estridente, casi ensordecedora, en los momentos en que Quentin se acercaba a la cama para acostarse con Maggie. En estos momentos, una cama blanca que giraba mientras sonaba cada vez más fuerte una especie de música que imitaba a un largo pitido ofrecía una sensación de atormentada pesadilla. El mundo de Maggie estaba formado por cinco chicos que iban cambiando sucesivamente sus papeles: empresarios, admiradores, invitados a la boda y personajes que continuamente aparecían de la oscuridad, modistos, servidores y doncellas llevando y trayendo guisquis. El final remitía al principio, los personajes asistían en silencio al fracaso de la vida de Quentin, que se iba despidiendo de todos ellos. Olga le alargaba su mano diciéndole «¡Hola!», la palabra con la que empezaba la obra.

La propuesta dramática trató de alternar momentos de tensión, emoción y violencia, con la distanciamiento en la que envuelve las escenas del recuerdo expresadas a través de los proyectores elevados sobre estructuras metálicas a la vista del público. Se sucedieron las escenas breves que de forma precipitada acudían a la memoria de Quentin. Al mismo tiempo que este comenzaba con la rememoración de alguien, el personaje, ya en escena, empezaba hablar al vacío. La iluminación sirvió para expresar las zonas de luz y sombra por las que pasaba el protagonista. Los focos fueron iluminando las ideas de este, de manera violenta y contrastada:

Los personajes aparecen y desaparecen instantáneamente, como en la imaginación; pero no es necesario que salgan de escena. El diálogo aclarará quién

está «vivo» en un determinado instante y quién en suspenso. El efecto habrá de ser, por tanto, el de una imaginación que, rápida y fugaz indaga recorriendo sus superficies y penetrando en sus recovecos [Marsillach, feb. 1965, 35].

Se mantuvo la misma compañía que para el montaje anterior, añadiendo los nombres de Marisa de Leza y Carmen de la Maza. El director [feb. 1965] destacó el carácter de equipo que tuvo el montaje de la obra durante los dos meses de ensayo, y agradeció especialmente el entusiasmo que un actor como Antonio Vico o una actriz como Carmen Carbonell pusieron en dos papeles secundarios. La traducción, realizada por José Méndez Herrera, tuvo que ser bastante acortada, incluso después del estreno, dada su excesiva duración. Este tuvo lugar el 11 de enero de 1965 en el mismo Teatro Goya con un gran éxito de público y crítica [Álvaro, 1966, 191-197]. En lo que a modo de creación teatral se refiere, Monleón [feb. 1965] destacó como aspectos esenciales de este montaje el haber sido «una clara superación de nuestro cotidiano mecanicismo teatral», el diseño escenográfico de Nieva por «haber hecho de cada una de las decisiones espectaculares una expresión del drama», a pesar de la independencia que caracterizaba la creación de este artista, y la labor de equipo en plantamientos dramáticos e interpretación, excluyendo el divismo de la escena más tradicional: «Se diría que un grupo de profesionales españoles se ha revelado contra la condición pintoresca, malhumorada, incomprendida y marginal de su trabajo cotidiano, para hacer, en común, un espectáculo en el que creía» [28]. Quinto [feb. 1965], a pesar de criticar el carácter introspectivo, subjetivo y confesional de la obra, consideró la propuesta escénica «extraordinaria», «inteligente» y «certera», apuntando su carácter creador, «que no se limita a interpretar el texto, sino que, además, lo enriquece con afortunadas aportaciones y hallazgos». Pemán (*ABC*) subrayó el hecho de que la acción tuviese lugar en el recuerdo del protagonista: «Esto da lugar a la construcción escénica más audaz que nunca se haya ensayado. La memoria y la conciencia de una persona son la cosa más preliteraria que puede imaginarse» [Álvaro, 1966, 189].

La valoración positiva del trabajo de interpretación fue casi unánime por parte de toda la crítica. Monleón calificó el trabajo de Marsillach en el papel de Quentin como el más completo de su carrera, alcanzando un nivel de identificación y defensa del

personaje, con ausencia de «latiguillos y suficiencias», de la que carecían sus anteriores interpretaciones. Destacó la profundidad, sinceridad y contención de todos los papeles, como los de Carmen de la Maza, Fernando Guillén o María Asunción Balaguer, incluso los más secundarios. Alabó especialmente la renuncia que hizo Carmen Carbonell a la afectación y solemnidad de muchas de las actrices de su generación, en favor de un trabajo contenido y de notable sencillez expresiva. Pérez Fernández situó al mismo nivel que alcanzó la dirección, la interpretación de Marsillach: «Si su labor como director es excepcional, como protagonista de la obra —cargando sobre sus hombros, en un largo monólogo entrecortado de diálogos incisivos— será definitivamente recordada» [Álvaro, 1966, 196]. Como voz disonante, Quinto apuntó el carácter mecanizado de ciertos ademanes de Marsillach, restos de sus anteriores interpretaciones, aunque, no obstante, elogió el nivel del resto de los intérpretes. La obra se mantuvo cerca de cuatro meses en el Goya, hasta la Semana Santa, en total 84 días [Cuesta, 1988], aunque a la crítica no se le escapó la influencia que el tema de la obra, el autor y los personajes ejercieron en el éxito de público: nada menos que el suicidio de la mítica Marilyn Monroe contado por su marido.

El estreno comercial de la obra de Max Frisch en España, *Biografía*,¹⁵⁰ constituyó otro de los interesantes capítulos de la colaboración Marsillach-Nieva¹⁵¹ dentro de esta corriente de búsqueda de nuevas formas escénicas alejadas de los

¹⁵⁰ Las obras de Max Frisch ya habían empezado a representarse por los Teatros de Cámara. Dido Pequeño Teatro, bajo la dirección de Luis Balaguer, estrenó *Biedermann y los incendiarios* en sesión única en el María de Guerrero el 8 de febrero de 1965, aunque ya en 1962, la Agrupación Teatral del Instituto Alemán representó *Don Juan oder Liebe zur Geometrie*, que fue también dirigida por Víctor Andrés Catena en el TNCE en 1968 para su representación en el Teatro Español, y repuesta en el María Guerrero en la temporada 1972-73. Finalmente, el TEU de Sevilla, bajo la dirección de Arbide, dirigió *La ira de Philippe Hotz*, llevada a escena en el Beatriz (TNCE) en 1966.

¹⁵¹ La representación del *Marat-Sade*, de Peter Weiss, en 1968, igualmente dirigida por Marsillach y con figurines y escenografía de Nieva, aunque constituyó sin duda uno de los principales capítulos del teatro español de la década de los sesenta, se analizará en el apartado dedicado al Teatro Antropológico, ya que este montaje encuentra su justificación a partir de un discurso dramático de carácter ritual e interpretación orgánica que se estudiará por separado.

lenguajes teatrales más utilizados. Después del temperamental *Marat-Sade*, el mismo equipo dramático presentaba un montaje frío y cerebral, en el que la mayoría de los personajes fueron sustituidos por maniqués. De nuevo, una obra dramática de carácter retrospectivo en la que al protagonista se le ofrecía la posibilidad de cambiar cualquier elemento de su pasado fue utilizada para una recreación estética de marcada libertad y audacia formal. Una obra con un elevado reparto fue reducida a tres actores: el personaje central, representado por José María Rodero, una vieja amante, Marisa de Leza, y el conductor de la obra, Luis Morris. El resto de los treinta y tantos personajes traídos por la memoria del protagonista quedaban representados por sugerentes maniqués que tan pronto aparecían en escena en carras giratorias como proyectados en imágenes — filmadas por Andrés Amorós— o a través de sus voces reproducidas.

Marsillach [Marsillach/Nieva, feb. 1969] declaró su intención de ir simplemente más allá, de demostrar que en teatro siempre era posible expresar algo por medio de una forma nueva: «Todo es posible, en principio. Justamente ahí está uno de los atractivos más incitantes del teatro.[...] A mí lo que me gusta es buscar». Él mismo reconoció haber escogido esta obra por la brillante idea que tuvo para montarla: «*Biografía* tiene una concepción de montaje fenomenal. Tan fenomenal que por poco se carga a la obra». El director descubrió la posibilidad de realizar un espectáculo lleno de imaginación y al margen de los planteamientos realistas: «El caso es que de momento he decidido abandonar el camino del realismo —lo que no significa que nunca más vuelva a él— y *Biografía* se prestaba a jugar con la imaginación».

Nieva [Marsillach/Nieva, feb. 1969], consecuente con el carácter plástico de su obra, propuso introducir la escultura en escena, para lo cual pensó en utilizar los maniqués de los grandes almacenes, vivos en la sensibilidad colectiva, y útiles como muñecos espectrales de un alto poder sugerente. Los muñecos prestaban al montaje un fuerte sentido plástico, en el que se enfatizaba la acidez y la ironía. El escenógrafo manchego reiteraba su rechazo a todo producto artístico de carácter didáctico que sacrificase la imaginación y la audacia formal al servicio de un público al que no se consideraba preparado para una expresión menos imitativa del arte. De este modo, su

presentación en un teatro comercial implicaba una confianza en un público preparado para recibir propuestas estéticas ajenas al realismo naturalista:

Desde que empecé a hacer teatro me negué a tratar al público como una asamblea de párvulos. La gente está enterada de las cosas más o menos vaga o profundamente. El teatro docente y catequista, del género que sea, es una puerilidad pretenciosa. Precisamente me gusta *Biografía* porque es una comedia inteligente, sin insidia ni gesticulaciones falsamente proféticas. Su elección por Marsillach quiero creer que provenía de una cierta confianza en su público [53].

Con esta obra, Marsillach y Nieva reivindicaban el valor fundamental de la imagen, del gesto o la actitud en el teatro, de un teatro cuyo signo dominante fuera, no la palabra, ni siquiera el movimiento, sino una imagen, un friso, un retablo creado en escena, estático, misterioso y con un gran poder de comunicación emocional sobre el público.¹⁵²

El teatro está hecho de gestos, actitudes, imágenes y —de acuerdo con los mismos trágicos griegos— incluso de retórica. No es una plaza de toros ni se puede reducir la exposición de una historia de Tom y Jerry entre las izquierdas y las derechas, que es el sistema de producir el teatro más detestable, banal y perecedero [53].

La crítica [Álvaro, 1969, 278-281] supo valorar la novedad del montaje, sin embargo no dejó de señalar el puesto secundario que ocupaba el texto dramático en una propuesta escénica ante cuya novedad la obra se presentaba como una rémora de otro tipo de teatro. Manuel Díaz Crespo (*Alcázar*), por ejemplo, aceptó el montaje por el misterio que introducían los personajes de cartón y tela y su alto nivel imaginativo, al que

¹⁵² El poder comunicativo de la imagen estática en teatro ya había sido desarrollado en España a través de algunas de las más importantes puestas en escena del teatro de Valle-Inclán, como el programa de Alonso con *La cabeza del Bautista*, *La enamorada del rey* y, sobre todo, en *Rosa de papel*, o la propuesta escénica, con la colaboración de Nieva, de *Romance de lobos*. Igualmente, el montaje que dirigió González Vergel de *La muerte de Danton*, con figurines y escenografía de Nieva, se sostuvo sobre la creación de grandes grupos en escena.

contribuían el resto de los elementos plásticos, «sin estos la obra quedaría en la vulgaridad de los conceptos que encierra». Antonio Valencia (*Marca*) lo consideró como uno de los pocos que se salvaban de la temporada 1968-69. Algunos críticos rechazaron por una acumulación de medios técnicos y formales que se presentaban como un alarde de creatividad e imaginación, pero que no eran exigidos por el texto dramático, y que incluso contribuían a su deshumanización de la obra de Frisch, aspecto señalado por Elías Gómez Picazo (*Madrid*), que criticó la reducción esquemática que se hacía del texto. Monleón [29.3.1969], igualmente, censuró una excesiva «acumulación escenográfica» que privaba al texto de la humanidad del conflicto presentado, reconoció el valor de la propuesta escénica desde la perspectiva no naturalista de Marsillach y Nieva, y calificó el montaje como «lo mejor del teatro español del 68-69»: «Quizá nunca se había intentado en España cerebralizar hasta tal punto la significación de cada objeto, de cada mueble, de cada elemento escenográfico. Quizá nunca se había intentado una tal amalgama de medios técnicos y funciones dramáticas». Dentro de la obra escénica de Marsillach, Monleón [mar. 1969b] presentó este montaje como «el más riguroso de los suyos desde el punto de vista conceptual», aunque rechazó la frialdad del resultado y la ausencia de esos elementos estridentes y emocionales que habían convertido el *Marat-Sade* en un verdadero hito social. A pesar de la fría acogida del público, la novedad de la formulación escénica mantuvo la obra en cartel durante 69 días [Cuesta, 1988].

2. José Tamayo: *Hay una luz sobre la cama* (1969), de Torcuato Luca de Tena

La primera obra dramática de Torcuato Luca de Tena planteaba una situación paralela a la estudiada más arriba. A través del proceso de psicoanálisis de un personaje central atormentado, Jaime, que sufre un retraso mental que le hace percibir la realidad desde la inocencia de un niño, autor, director, escenógrafo y compositor se proveen de una situación propicia para la creación de una propuesta dramática que se liberase parcialmente de los límites del realismo ilusionista. Tamayo fue el encargado de llevar a la escena el mundo interior de un ser débil e infantil que se muestra incompatible con las exigencias de la dura realidad. Los decorados de Sigfrido Bürmann fueron concebidos para eliminar los problemas de tiempo y espacio que hubiese planteado una propuesta

realista, ya que exigían un acercamiento formal más libre. Cristóbal Halffter fue el encargado de poner música al montaje.

La obra, estrenada en el Teatro Bellas Artes el 26 de setiembre de 1969 supuso uno de los resonantes éxitos de esta afortunada temporada, a lo largo de la cual consiguió mantenerse en cartel hasta alcanzar la sorprendente cifra 492 representaciones [Cornago, 1997]. La crítica madrileña [Álvaro, 1970, 108-117] se mostró entusiasta con el montaje, aunque hubo también algunas disensiones. En general, todas las reseñas apuntaron la espléndida labor realizada por Tamayo, Bürmann, Halffter y el protagonista encargado de dar vida a Jaime, Manuel Galiana. Tanto Álvaro como Marquerie (*Pueblo*) trajeron a colación la «técnica arriesgada y difícil» que Marsillach empleó en *Después de la caída*. Llovet (*Informaciones*) lo consideró como uno de los mejores montajes de Tamayo, destacó el rigor geométrico y el sentido de la medida que este había sabido imprimir a la representación. Sin embargo, tanto Llovet como Gómez (*Madrid*) expresaron su desacuerdo con un drama que acusaba el estilo novelístico de su autor. El crítico de *Informaciones*, a pesar de todos los elogios, apuntó los fallos en la dramatización del texto, cuyo ritmo lento y prolijidad verbal no le hacían adecuado para su representación. Todos coincidieron en alabar la unanimidad el excelente trabajo de Galiana, independientemente de las fallos o virtudes del drama de Luca de Tena. El sorprendente éxito de público y el mismo Llovet así lo constataron:

Por un milagro de habilidad, Galiana presta su firme soporte físico a las expresiones trágicas o a los más turbulentos y desconcertantes estados de ánimo. Algo importante sucede cuando al alma de un carácter se agrega de verdad el nombre de un actor, un cuerpo visible, vivo, que ríe, llora, respira, sueña o se desespera en términos inmediatamente visibles [116].

3. TEM: *Proceso por la sombra de un burro* (1965), de Friedrich Dürrenmatt

Otra de las corrientes renovadoras de la escena española de los años sesenta estuvo protagonizada, no ya por directores y escenógrafos de reputación consolidada, sino por grupos jóvenes, a menudo procedentes de una escuela de teatro, donde, sobre

todo en sus inicios, estuvieron dedicados a la investigación sobre otros métodos interpretativos que alcanzasen una expresión de la realidad más profunda o compleja que la mera imitación de las actitudes y los gestos que regían las formas de comunicación social. Se buscaba la revelación de una realidad esencial, interior, a través de nuevas técnicas interpretativas que tuvieron su punto de arranque en la teoría stanislavskiana y su método de las acciones físicas.¹⁵³ El TEM, fundado en 1960, supuso la introducción más directa del sistema Stanislavski a través de la figura de William Layton, alumno de Meisner, perteneciente al Group Theater de Nueva York. De él aprendió el método de las improvisaciones, piedra angular de los nuevos modelos de creación teatral, por medio de las cuales, el actor recuperaba una posición central como artífice del teatro, frente al peso que ocupaban las figuras del autor o el director. El sistema stanislavskiano, lejos de concebirse como una técnica interpretativa exclusiva para un estilo teatral, se proponía como una preparación general del actor, de modo que este adquiriese un instrumento de trabajo flexible, pero eficaz para la preparación de muy diferentes personajes. Esta técnica interpretativa perseguía el control consciente del intérprete sobre su propio trabajo, de modo que esta pudiese ser realizada con la misma perfección que el primer día en las sucesivas representaciones. También se proponía este método interpretativo como modelo de creación en equipo para salvar las tradicionales deficiencias del *star-system* que había organizado el sistema teatral en función del lucimiento de los primeros actores o actrices, dejando el resto del elenco al servicio de estos. El Sistema buscaba la autenticidad en cada una de las representaciones, desde los personajes principales hasta los papeles más secundarios:

El primer resultado escénico fue realizado por las primeras promociones del TEM en 1964 con la representación de la obra radiofónica de Friedrich Dürrenmatt *Proceso por la sombra de un burro*, adaptada por Miguel Narros y María López, dirigida por José Carlos Plaza, bajo la supervisión también de Miguel Narros. En ella actuaban Carmen Álvarez Buylla, Trinidad Ruggero, Francisco Vidal, Joaquín Pueyo, Antonio Llopis, Miguel Ángel G. Ayones, José María Buzón, Julio Morales, José Carlos Plaza,

¹⁵³ Sobre la evolución de la interpretación en España y las derivaciones del sistema Stanislavski a través de Strasberg, Meisner, Layton o Grotowski puede consultarse el capítulo de este mismo estudio referido a la interpretación y la figura del actor.

Francisco Salazar, José Luis Renovales y José Luis Alonso de Santos. Plaza [«TEI. Historia...», mar. 1972] la definió como un trabajo colectivo cuya única importancia fue el poner en práctica la base de iniciación al sistema de creación teatral a través de las improvisaciones ensayadas por los actores, sin que este montaje les haya dejado mayor huella en sus trabajos posteriores. La posterior evolución del sistema interpretativo iniciado en Stanislavski conoció nuevos desarrollos quizá ni siquiera previstos por su fundador:

La diferencia fundamental es que, en aquel espectáculo, el hecho de la improvisación iba a rellenar lagunas de texto. Se trataba de un texto inminentemente discursivo y nosotros nos planteamos, a nivel de ejercicio, como convertirlo en un espectáculo dramático. Para nosotros, ahora, en ningún momento la improvisación tiene ya ese sentido. La improvisación tiene única y exclusivamente la función de potenciar nuestras emociones, a través de un equipo de dirección [«TEI. Historia...», mar. 1972, 16].

Además de la técnica y el estilo interpretativo, la puesta en escena se caracterizó por una marcada austeridad, en concordancia con las nuevas corrientes escénicas que intentaban renovar los lenguajes teatrales a partir de la economía de medios, su potenciación expresiva y la tendencia hacia la síntesis. El rechazo a la estética del ilusionismo naturalista, y la evolución hacia la reteatralización del teatro les llevó a colocar los focos a la vista del espectador y los mismos actores, sentados en unas sillas en el escenario, esperaban su turno de intervención.

El éxito de la presentación ante el público de *Proceso por la sombra de un burro* en el Teatro Infanta Beatriz (TNCE) el 1 de febrero de 1965 supuso un evento importante en la historia del teatro español contemporáneo.¹⁵⁴ Toda la crítica madrileña

¹⁵⁴ En este mismo ciclo del TNCE, se trajo a Madrid por primera vez desde la Guerra Civil un espectáculo en catalán, *Ronda de mort a Sinera*, de Salvador Espriu, representado por la EADAG y dirigido por Ricard Salvat, estrenado en el Beatriz el 18 de mayo de 1966. La coincidencia de estas dos obras en 1965 en un ciclo de TNCE fue un hecho significativo en la historia del teatro español de los

coincidió en los elogios a la novedad que suponía la propuesta dramatúrgica que presentaba el todavía desconocido TEM. Llovet [oct. 1966] calificó la jornada como una «fiesta», llena de «vivacidad», «capacidad de síntesis», «ímpetu» y «fuerza provocadora». Los elogios a los intérpretes no se escatimaron: «Su colocación, su velocidad, su capacidad de síntesis, su expresividad, su forma de sostener la mirada, su sentido del grupo y el trabajo en equipo son ejemplares» [Llovet, oct. 1966, 5]. Se destacó la capacidad de los actores para presentarse en escena como seres llenos de vida, expresando una autenticidad que quedaba lejos del actor que declamaba un papel memorizado: «No se limitaron a “representar”; agregaron claramente una visualización de los impulsos internos que hacen a un ser vivo actuar de determinada forma» [Llovet, oct. 1966, 5]. Llovet presentó el montaje como una renuncia al «teatro de escenas», para enfrentarse al de «hechos», es decir, se trataba del rechazo al teatro ilusionista, propio de la obra dramática del autor suizo de tendencia épica, con el propósito de conseguir una atmósfera de confianza actor-espectador. Marqueríe (*Pueblo*) resaltó las enseñanzas bien asimiladas que demostraron haber aprendido los alumnos del TEM, «incluidos la mímica, el ejercicio corporal, el ritmo y los pasos de danza y la disciplina coral. Todo ello es muy loable y fue muy aplaudido y elogiado por el público» [Álvaro, 1966, 220]. Rodríguez Sanz [1966a] elogió también la técnica corporal, que contrastaba con una situación general de un teatro que desconocía la «expresividad física» y puso de relieve el concepto colectivo, «desacralizado e inmediato» del espectáculo teatral, que calificó como una «forma distinta y posible de hacer teatro». Como rasgo negativo, el crítico de *Primer Acto* subrayó la excesiva fragmentación que impuso la dirección teatral a cada una de las escenas minuciosamente estudiadas, presentándose estas más como una «demostración de facultades» que como un elemento al servicio de la unidad de la obra. Por otra parte, la crítica más progresista rechazó el pretendido carácter épico que se le atribuyó a la representación del TEM. Carlos Rodríguez señaló la contradicción de presentar una obra épica a partir de la técnica interpretativa stanislvsiana, que reducía la eficacia de los mecanismos brechtianos.¹⁵⁵ García Pavón (*Arriba*) calificó la puesta en

años sesenta. Para un desarrollo de este punto, puede consultarse los apartados de este mismo trabajo dedicados a la evolución de la figura del director y el actor en España.

¹⁵⁵ Con respecto a la recepción del teatro épico siempre se planteó el mismo problema, ya que la crítica más comprometida no podía admitir que una obra de carácter brechtiano pudiese ser aceptada por la

escena como «lo más moderno, occidental y cuidado que hemos visto en los últimos tiempos» [Álvaro, 1966, 220], destacando su carácter esquemático, austero y esencial, «huida franca del floripondio y barroquismo decorativo que tanto molesta a la sensibilidad actual». Monleón [12.2.1966] elogió el novedoso alarde escénico del TEM a partir de una aceptación del teatro como convención que reclamaba todo su carácter artificioso y rechazaba cualquier pretensión de ilusionismo naturalista en el que la forma escénica intentaba presentarse como neutra o transparente a los ojos del espectador. Dentro de esta aceptación de la especificidad formal del arte escénico, la labor de cada artífice exigía igualmente su derecho a la creación artística:

Los actores del TEM, en un dispositivo sencillo, repudiando cualquier pretensión de reproducir fotográficamente la realidad, están en situación y actúan dentro de un cuadro de situaciones de orden psicológico. [...] El teatro es siempre una ficción y lo que importa no es —según los postulados del seudonaturalismo que aún colea en nuestro teatro habitual— que no lo parezca, sino, al contrario, que, asumiendo totalmente su condición de ficción, la trascienda, y haga de ella misma una fuente no de superchería sino de creación.

A partir de estos presupuestos de la creación teatral, calificaba la experiencia del TEM como «una de las experiencias más serias del moderno teatro español». No obstante, Monleón advertía acerca del peligro de caer en un formalismo hueco, en el que el espectador quedase prendado a causa de la interpretación, la disposición escénica o las luces, sin que la representación, agotándose en sí misma, condujese a otro fin. Fernández Santos [1966a], siguiendo con esta misma línea crítica, negó que la obra dramática de Dürrenmatt aportase algún tipo de novedad a la escena española, aunque reconoció, sin

crítica más conservadora, de ahí que se señalara algún elemento formal que anulase la eficacia crítica de la dramaturgia brechtiana para que esta pudiese ser aceptada por todo el público, sin exclusiones ideológicas. Sin embargo, poco después, se empezó a aceptar que las diferencias entre una interpretación de base stanislavskiana o brechtiana era más una cuestión de evolución que de oposición. Para un desarrollo más exhaustivo sobre este debate, véase el capítulo dedicado a la interpretación y la figura del actor.

embargo, que era la expresión escénica lo que rompía con otros modos y otras estéticas teatrales dominantes en la escena contemporánea española:

La obra en sí misma ni es audaz ni tiene especiales novedades que puedan suponer una ruptura grave con los hábitos y gustos normales en los escenarios de Madrid. Sin embargo, la ruptura se encuentra en la forma en que es representada por los alumnos del TEM, absolutamente distinta de cualquier otra considerable como «normal» en los escenarios de éxito. Hay, pues, un modo nuevo de hacer teatro, de estar en escena, que ha sido asimilado con facilidad por miles de asistentes a las representaciones del TNCE.

4. TEM: *Cuentos para la hora de acostarse* (1966), de Sean O'Casey

El nivel de experimentación y renovación formal de que había dado muestras el TEM con *Proceso...* siguió apreciándose en el montaje inspirado en el breve texto dramático de Sean O'Casey *Cuentos para la hora de acostarse*, dirigido por el director argentino Renzo Casali, a la sazón profesor de dirección del TEM. La formación teatral de Casali en Praga explicaba el carácter rupturista del modelo de creación teatral que impuso a este montaje. Por esta fecha, José Carlos Plaza defendía todavía el respeto a la integridad textual de la obra dramática, o, cuando menos la no modificación sin el permiso del autor:

la improvisación debe hacerse dentro de un molde, de un comportamiento, de un texto. Es un arte que da la impresión de que todo es improvisado. Por eso no me gusta la libertad de improvisar texto, cosa que se hace a menudo. Los actores creen sinceramente que es constructivo, pero yo estoy en contra [«TEI. Historia...», mar. 1972, 23].

Renzo Casali [1966]¹⁵⁶ partía de una concepción de la creación teatral más radical en cuanto que, desde el comienzo de los ensayos, consideraba que el autor perdía los derechos sobre el texto y era el director quien disponía de él para adaptarlo a sus intereses; a pesar de que, en principio, el mero hecho de la elección de una obra por parte de un director hacía suponer cierta afinidad estético-ideológica entre ambos. El director argentino introdujo un grado más en el desarrollo de los ejercicios que partían de las acciones físicas de Stanislavski y de sus presupuestos en el arte de la interpretación. La evolución hacia formas más interiorizadas y radicales suponían un nuevo desarrollo en el alejamiento con respecto a la estética interpretativa propia del realismo naturalista o costumbrista. A través de proceso de interiorización llevado al extremo la realidad aparecía cada vez más desquiciada y más alejada de los modos de comunicación utilizados por las convenciones sociales.

Casali partió de la esquemática situación dramática planteada por el texto de O'Casey: tres personajes, al que luego se añade un cuarto, divididos en dos espacios escénicos simultáneos que desarrollaban una serie de discursos por medio de sus acciones y diálogos en torno al pecado sexual, la represión social, la hipocresía y el puritanismo. El juego escénico adquirió un carácter lúdico y experimental, a través del cual, y sirviéndose de la técnica de la improvisación y de la *Commedia dell'Arte*, se recreaba de manera consciente por parte de los actores la situación dramática propuesta por O'Casey, hasta el punto de añadirle nuevas escenas. El texto dramático se convertía así en un punto de partida, en la provocación inicial que permitía al actor empezar con su propia creación escénica a partir de la improvisación. Se eliminaron los objetos escénicos propuestos por el autor por considerarlos superfluos (floreros, cuadros, cortinas...) y se añadieron otros nuevos encontrados en el mismo lugar de ensayos y en los que los actores apoyaban sus interpretaciones, enriqueciéndolos con múltiples significaciones. La dueña de la pensión de estudiantes donde tiene lugar la acción fue convertida, por ejemplo, en una ex-bailarina recluida en una clínica por alteraciones mentales provocadas por la frustración doble de mujer y artista, que le hacía sufrir de sonambulismo y excesos

¹⁵⁶ Casali fue cofundador junto con Monleón del Centro Dramático 1 de Madrid en 1968. Sobre su modelo de dirección teatral y su concepción de la creación escénica puede consultarse el apartado dedicado a la evolución de la dirección teatral en España a partir de 1968.

místicos. El personaje de la mujer fue interpretado por un hombre, expresión del odio de la dueña hacia las mujeres. La recreación escénica de este personaje fue aprovechado para un intenso y delirante monólogo interiorizado en el que las palabras brotaban directamente de su mente como si de un grito de dolor por una vida inútil y sin sentido se tratara. El personaje, sin caer en el simbolismo, representaba una síntesis del dolor ante el engaño social y la hipocresía humana. El ritmo de la representación se hacía vertiginoso y, con el fin de facilitarle al espectador el seguimiento de la obra, un actor decía un monólogo al principio, de manera totalmente despersonalizada, avisándole de lo que iba a presenciar durante la próxima hora y cuarenta minutos, y posteriormente volvía a interrumpir la acción en tres ocasiones más.

El montaje teatral siguió un minucioso proceso de creación en el que se vigiló cada movimiento, gesto, acción u objeto que entraba en escena: «Para no caer en un naturalismo fácil y efectista, cuidamos los mínimos detalles físicos y estudiamos las posibles reacciones, eliminando aquello que no encontrara su justificación dramática» [Casali, 1966, 36]. El estado de borrachera de uno de los personajes y la locura de la dueña de la pensión que intervenía al final ofrecían una gran libertad creadora en las interpretaciones. De un ritmo trepidante que rozaba la farsa y lo grotesco al comienzo se pasaba hacia un tono más trágico para terminar uniéndolos ambos: borrachera-locura y pecado, alternándose hasta llegar a fundirse. Como en casos anteriormente analizados, el proceso de creación escénica priorizó la sugerencia, el rasgo rápido simplemente apuntado, antes que la clarificación de cada acción, actitud o gesto. En paralelo al modo de significación teatral que defendía Alonso, Casali abogaba igualmente por la capacidad de sugerencia de la obra teatral antes que la explicitación total de los significados: «Lo sugerido, lo simplemente sugerido, forma parte de la creación. La mediocridad comienza en la concreción» [Casali, 1966, 37]. Desde este punto de vista, el director argentino convertía la escena en un espacio de imaginación, de poesía, donde la capacidad de transformación de los mismos objetos, las situaciones y los personajes no encontraba ningún límite.

El estreno en Madrid tuvo lugar una vez más en el Beatriz, dentro del TNCE, el 22 de noviembre de 1966. La recepción crítica de la experimentación escénica que

suponía un modelo de creación teatral desarrollado directamente sobre el escenario dio lugar a las más diversas opiniones, aunque, en general, todas ellas mostraron su sorpresa ante la propuesta escénica del TEM. Numerosas firmas de la prensa periódica se limitaron a constatar, desde una concepción tradicional de la creación teatral, el proceso de deformación al que era sometido el texto de Casali, analizando aquí y allá los pros y los contras de la adaptación. Rodríguez Buded [en. 1967], autor dramático, aceptaba la «renovadora vitalidad» que seguía manteniendo los montajes del TEM, pero no dejó de criticar la reducción y el empobrecimiento que sufría el texto bajo este nuevo modelo de creación escénica: «esquema muy discutible en que descansa su trabajo, donde se observa una minuciosa atención concedida a cuantos elementos componen la técnica interpretativa, en detrimento del sentido, el rigor y la calidad de la pieza dramática que se va a poner en escena». El propio Monleón [10.12.1966], aunque exigiendo un marco crítico que aceptase los presupuestos creadores de este tipo de teatro y no simplemente la aplicación de esquemas teatrales que descalificasen de entrada el trabajo del TEM, apuntó la posibilidad de que la improvisación se hubiese puesto al servicio de motivaciones individuales, pecando de cierto retoricismo, más que al de los intereses de la propia obra dramática. Álvaro [1967, 334] sorprendió a sus colegas saludando positivamente la muestra de vitalidad y renovación de que dio fe el montaje del TEM, aunque siempre dentro de los reducidos círculos del teatro de cámara y ensayo:

Pues me ha divertido, y como espectáculo me parece aceptable y esperanzador, tratándose de teatro de cámara y ensayo, porque, por una vez, hemos visto a una juventud, sin ceño adusto ni hostil mirada, recrearse en la pirueta y entrar en su propio juego con esa disparatada alegría que es el mejor síntoma de su vitalidad. No había motivo para rasgarse las vestiduras o sacarle extrañas consecuencias al «juego» como hicieron algunos críticos.

Quinto [en. 1967] aplaudió el «prodigio de libertad creadora» que significó la puesta en escena del TEM, su espontaneidad, su ambiente de lúdica despreocupación, y la vitalidad y fuerza mostradas por todo el conjunto, y aprobó la oportunidad que, dentro de este nuevo modelo de creación teatral, se le otorgaba a los actores o actrices para convertirse en verdaderos creadores-intérpretes de la obra, «ampliando, modificando, inventando».

No obstante, el crítico, que aceptaba el valor del montaje como ejercicio de escuela, no dio el visto bueno para su representación comercial, ya que el ejercicio de improvisación escénica no alcanzaba un «nivel de coherencia que dé una nueva unidad o esplendor al texto». Según Quinto, la propuesta de Casali, lejos de profundizar en la dirección crítica que apuntaba el autor irlandés, se basó en la mera explotación cómica de la situación dramática: «El texto de O'Casey tenía un fondo ideológico y un nivel de crítica social que se pierde en la puesta en escena de Casali, más centrada en el desarrollo individual de los personajes». El crítico terminaba su crónica con un balance general de la experiencia de Casali, «si frustrada desde un punto de vista literario, muy lograda desde perspectivas netamente escenotécnicas (interpretativas y montaje)».

Debido a problemas ideológicos, en 1968 se disgregó el TEM para formarse el Teatro Experimental Independiente (TEI), que, en 1971, consiguió un local en el núm. 1 de la calle Magallanes como sala de exhibición (Pequeño Teatro), donde explotar sus propios espectáculos y ponerlo a disposición de otros que, por su carácter innovador, quedasen excluidos de los circuitos comerciales. El TEI se estructuró —siguiendo el modelo de la mayoría de los grupos independientes de la época— como cooperativa y el Pequeño Teatro como sociedad anónima en la que el TEI mantenía la mayoría de las acciones. Al mismo tiempo que explotaron comercialmente sus montajes, el grupo continuó desarrollándose en torno a la formación del actor y la experimentación, especialmente en lo referido a la voz y la emoción, a cargo de William Layton y dos componentes del Roy Hart Theater que permanecieron en Madrid a raíz de su visita en 1968.

5. *La sesión* (1969), de Pablo Población Knappe, *¡Oh papá, pobre papá, mamá le ha encerrado en el armario y a mí me da tanta pena!* (1972), de Arthur Koppit, y *Mambrú se fue a la guerra* (1974).

Hacia 1975 el grupo había presentado una veintena de espectáculos de muy diverso carácter, calidad estética y aceptación crítica,¹⁵⁷ entre los que cabe destacar la puesta en escena de la obra de Arthur Kopitt *¡Oh papá, pobre papá, mamá le ha encerrado en el armario y a mí me da tanta pena!* o el montaje a partir de la obra de David Rabe *Sticks and bones, Mambrú se fue a la guerra*. No obstante, ya antes de estas escenificaciones, en 1969, se obtuvo un considerable éxito que les permitió enfrentarse económicamente con la empresa del Pequeño Teatro de la calle Magallanes. Se trataba del montaje de *La sesión*, de Pablo Población Knappe, dramatización de una sesión de sicodrama para cuya representación el TEI estuvo preparándose rigurosamente acudiendo al hospital psiquiátrico de Cienpozueros, en donde estuvieron realizando sesiones de sicodrama durante dos años. La situación dramática ofrecía la posibilidad de investigar dentro de un tipo de interpretación interiorizada, concentrada y muy calculada. La propuesta dramática atrajo la atención del público y el montaje se explotó durante seis meses. Fue el ganador junto con *Castañuela 70* del Ciclo de Teatro de Cámara y Ensayo celebrado en el Teatro Marquina en 1970.

En comparación con el montaje y representación de una obra a partir de una situación dramática tan limitada y centrada como *La sesión*, *¡Oh papá, pobre papá...!* ofrecía una amplia gama de opciones escénicas para su montaje, lo cual repercutía en una mayor posibilidad de desarrollar la imaginación y la libertad creadora de los propios componentes del grupo en el proceso de realización del espectáculo: «*Oh papá...* estaba ante nosotros como algo abierto, libre e imaginativo» [TEI, mar. 1972, 38]. Frente a la seriedad y la contención escénica que implicaba la puesta en escena del drama de Población, ahora se optaba por una dramaturgia más lúdica, desenfadada y libre, sin que esto fuese en detrimento de la profundidad del texto. Se buscó una propuesta dramática que permitiese forzar la realidad, sus apariencias, y, consecuentemente, también sus formas de expresión: «El término dislocado ha influido mucho en nuestros ensayos. Hemos querido hacer un espectáculo dislocado. Lo profundo y lo mas divertido que pudiéramos alcanzar» [TEI, mar. 1972, 38]. Siguiendo con la técnica interpretativa que

¹⁵⁷ Para una cronología completa y un panorama global acerca de la evolución del TEM-TEI, véase Kulenkampff [1979], así como «TEI. Historia...» [mar. 1972].

había definido el TEI, se recurrió a una interpretación emocional, orgánica, que consiguiese presentar una realidad disparatada, pero llena de contenido humano: «solamente partiendo de la asimilación orgánica de las emociones “dislocadas” de los personajes por el actor, podríamos producir una aceptación catártica del espectador hacia estos seres aparentemente lejanos e incomprensibles» [TEI, mar. 1972, 38]. No obstante, se rechazó una rigurosa aplicación del Método en la línea stanislavskiana, que habría arrojado unos resultados interpretativos más interiorizados y concentrados, como fue el caso de *La sesión o Historias del zoo*.¹⁵⁸ Los nuevos desarrollos que impulsaban las improvisaciones, como ya ocurrió en el caso de Casali, derivaban hacia interpretaciones orgánicas más cercanas al nuevo teatro que Barba denominó «antropológico». En la reposición de esta obra en el Teatro Benavente en 1974, el personaje de la madre fue realizado por un hombre, dado el carácter autoritario y enérgico de este papel, con lo cual, el sujeto perdía en profundidad psicológica de signo realista y cobraba mucha más fuerza como símbolo del poder autoritario. Monleón [1.6.1974] describió la evolución que el método de las improvisaciones, de raíz stanislavskiana, introducido por Layton a través del TEM, adquiría en los últimos montajes del TEI, en los que se tomaba como punto de partida obras dramáticas que obligaban a una reformulación de la interpretación interiorizada hacia expresiones extremas, llenas de violencia, y más alejadas de los modelos que ofrecía la realidad y en los que se inspiraba el sistema de Stanislavski:

La base orgánica permanece, desde luego, como guía del comportamiento en escena, pero ciertas características específicas de los textos, situaciones y personajes —su «estilo»— intervienen como un factor remodelador del trabajo. Los actores concretan su relación con ese «estilo» en lo que llaman los «externos», elementos superpuestos a la relación desnudamente psicológica, por ejemplo, la peluca de la Madre—, y capaces de desencadenar un comportamiento

¹⁵⁸ *Historias del zoo*, de Edward Albee, estrenada en el Pequeño Teatro Magallanes el 3 de noviembre de 1971, fue dirigida por William Layton e interpretada por José Carlos Plaza y Antonio Llopi. Álvaro [1972, 266], atendiendo al grado de identificación emocional alcanzado por los intérpretes, calificó el trabajo de estos como «antológico».

orgánico acorde con el estilo que concretan [...] el Método no acaba en el modelo chejoviano y es susceptible de múltiples y apasionantes desarrollos.

Se optó por no introducir maquinaria mecánica para la representación de la planta carnívora y el pez piraña, símbolos de la fuerza y agresión de Madame, y buscar la expresión más emocional de estos símbolos por medio de la modulación de la voz, técnica en la que el teatro más experimental, de marcado carácter sensitivo y emocional, de los años sesenta se había especializado. A este respecto es significativa la influencia de los cursos de Roy Hart en el Instituto Alemán y de la estancia de algunos de sus miembros en Madrid. La puesta en escena de la obra de Kopit, traducida por Conchita Montes y cuya escenificación y montaje se atribuía de manera colectiva al TEI, en colaboración con Arnold Tarabourelli y Pilar Francés, del Roy Hart Theatre, estuvo bajo la supervisión de William Layton. Los decorados y figurines corrieron a cargo del mismo Tarabourelli y la música fue de Antonio D. Corveiras. La escenografía, en paralelo con la interpretación, tendió igualmente hacia el caos y la confusión de los objetos en escena, técnica que ya había sido introducida a través de las puestas en escena de algunas de las obras de Ionesco, como, por ejemplo, la escenografía de Nieva para *El nuevo inquilino*, bajo la dirección de Alonso.

La obra se estrenó el 17 de enero de 1972 en el Pequeño Teatro Magallanes. La crítica [Álvaro, 1973, 129-133], exceptuando algunas manifestaciones, mostró su entusiasmo ante las nuevas formas escénicas que presentaba el TEI. Manuel Díez Crespo (*Alcázar*) aludió al carácter esperpéntico del montaje—palabra fetén en los círculos teatrales de los años sesenta y setenta— al que se llegaba a través de un «delirante superrealismo». Adolfo Prego (*ABC*) alabó el carácter espectacular que alcanzaba la puesta en escena y el tono delirante en el que la tragedia y la burla llegaban a confundirse, que ya había sido practicado por Casali en *Cuentos...*:

El Pequeño Teatro ha convertido el texto en un espectáculo deslumbrante, realmente nuevo y con hallazgos de expresión dramática que ponen bajo la mirada del espectador un doble y paradójico espectáculo: la convivencia íntima

de la tragedia y la burla de unas relaciones inter-individuales de tono hostil y beligerante [Álvaro, 1973, 133].

Monleón [29.1.1972] aplaudió igualmente el carácter «imaginativo, desbocado, alucinante» de la propuesta escénica, sin despegarse por ello de un análisis crítico de la realidad. Pérez de Olaguer [dic. 1973 - en. 1974c] se refirió al tratamiento radical y dislocado que se hacía de la realidad y describió la escenografía como «barroca y surrealista», incluso con algunos elementos *pop*. El crítico de *Yorick* calificó la propuesta teatral como una «estética del abuso de poder» que, escenográficamente, se expresaba a través de un violento torrente de luces, colores y sonidos: sin embargo, no dejó de señalar ciertas faltas de rigor en la representación, aunque en justificación del grupo aducía los problemas que suponía la presentación de una obra creada para las condiciones escénicas del Pequeño Teatro Magallanes —estrecho contacto entre escena y público, mayor intimidad— al llevarla a un teatro como el Poliorama. No obstante, el mismo José Carlos Plaza [«TEI. Historia...», mar. 1972, 26] reconocería más adelante algunas faltas técnicas en la preparación del grupo para el montaje de la obra de Kopit. Como voz disonante, destacó el negativo juicio de Salvat [Álvaro, 1975, 266-277] ante las representaciones que tuvieron lugar en el Teatre Grec y, más tarde, en el Poliorama, ya en 1974. El crítico catalán acusó al TEI de esconder formas tradicionales de hacer teatro amparándose en la bandera del Teatro Independiente. Calificó de injustificada la interpretación de la Madre por un actor, cuya interpretación pecó de «excesos histriónicos» propios de las viejas glorias del teatro.

En 1974, con la adaptación libre de la obra de David Rabe *Sticks and Bones*, *Mambrú se fue a la guerra*, el TEI lograba dar un paso adelante con una propuesta escénica que se adecuaba perfectamente al reducido espacio escénico del Pequeño Teatro y que testimoniaba el camino recorrido en la expresión de un lenguaje teatral, apoyado en los más diversos medios, de carácter violento y disparatado, que hacía gala de una gran libertad formal, sin dejar de ser una profunda y amarga crítica de la realidad social. A diferencia con la obra de Kopit, en esta ocasión se estableció una clara evolución que subrayaba el contraste entre la primera parte, de carácter sicologista y

basado en la imitación verista de la realidad, y una segunda, en la cual se producía una expresión exasperada y cruel que ponía al descubierto la mediocridad e hipocresía reinante en la sociedad. La experiencia decisiva vivida por el protagonista, David, que volvía ciego de la guerra del Vietnam, funcionaba como elemento desenmascarador de una realidad burguesa, optimista y superficial, atrincherada de forma egoísta en unos valores que la incapacitaban para cualquier intento de comprender la realidad en su compleja diversidad, y que quedaba puesta al desnudo ante la autenticidad radical de la tragedia vivida por el personaje central.

El montaje comenzó a ser dirigida por José Francisco Vidal, quien tuvo que ceder la dirección a William Layton para interpretar un papel, aunque dejó escrita una primera versión de expresión cáustica y carácter deformante, que se reflejó en el resultado final, a pesar de las objeciones de Layton, más a favor de una versión aclaradora del problema que mostraba la obra. El peso de la creación colectiva fue también una influencia decisiva que empujó el resultado final hacia una expresión más dislocada. El texto dramático tuvo que ser acortado, ya que el original alcanzaba las tres horas y media. Con el fin de agilizar la representación se eliminaron los oscuros y se sincronizaron escenas. El escenario fue dividido en dos espacios, dos plataformas a diferente nivel, el salón de la casa y la habitación de David. Tarabourelli realizó un decorado lejos de los cánones naturalistas, imaginativo y actual en el que se dio cabida a elementos extraídos de la realidad cotidiana más cercana al espectador. Incluía una casa-ataud, donde todo remitía a la muerte y la degradación, «personajes de un supersueño de un vendedor de anuncios, títeres colgados de tubos de pasta para dientes, pintalabios y celofanes, Coca-cola, ilusiones en paquetes, mitos que llevan dentro su destrucción» [Layton, jul.-ag. 1974, 34]. Además se intensificaron las huellas del *pop-art* norteamericano con objetos muy diversos que remitían a la cotidianeidad social. Coherente con el resto de la propuesta escénica, el decorado se mantenía a mitad de camino entre la expresión de la realidad y la denuncia de su carácter artificioso, entre la aceptación de la convención y su enfatización consciente. La puesta en escena se proyectaba a través de los propios límites que imponía la representación teatral. El carácter superrealista que adquiría el montaje en su expresión extrema y violenta apoyado por la materialidad de la escenografía hacía inviable el carácter poético que en ocasiones mostraba David, que hubiese resultado

pretencioso, por lo que hubo que suprimir esta veta poética. La música que daba nombre al montaje fue la utilizada para subrayar y enlazar escenas.

El espectáculo se estrenó el 17 de abril de 1974 y la crítica [Álvaro, 1975, 122-125] se mostró mayoritariamente entusiasta ante los resultados conseguidos por el TEI. Carlos Álvarez (*Arriba*) definió el montaje como «un prodigio de sencillez y unidad», destacando el excelente aprovechamiento del reducido espacio escénico a través del juego de luces, los decorados y los efectos ambientales. Marquerie (*Hoja del Lunes*) calificó la escenografía de «chagaliana», y la disposición espacial, el sonido, las luces, la música de fondo, las diapositivas, las canciones, y, en general, toda la dirección, de «perfecta»:

Los entes de ficción se agreden moral y físicamente, extravierten su turbia intimidad en escenas desgarradoras, pavorosas. [...] es algo desgarrador, impresionante, catártico, acentuado por la interpretación verista, sin asomo de histrionismo, en contacto directísimo con el público [Álvaro, 1975, 123].

Manuel Díez Crespo (*Alcázar*) se refirió al «expresionismo, el aguafuerte y hasta los apuntes esperpénticos», así como de la mezcla de escenas brutales y violentas con momentos de ternura y patetismo. Monleón [27.4.1974] consideró el trabajo del TEI de «una madurez y rigor ejemplares», muy por encima del nivel general. Adolfo Prego (*ABC*) opinó que «[e]l resultado final es un cuadro donde todo está torcido, donde todo es contradictorio, alucinante y falto de consistencia» [Álvaro, 1975, 124].

En términos generales, los montajes del TEM-TEI fueron siguiendo una evolución desde un minucioso realismo introspectivo en el que ya se hacía presente la huella del método basado en la técnica de improvisación de las acciones físicas de Stanislavski hasta una aplicación diversificadora de este en la que se obtuvieron los más diversos resultados, aunque siempre en una progresiva distanciación con respecto a la imitación naturalista de la realidad. El carácter lúdico, festivo y la progresiva introducción de convenciones extraídas de una realidad inmediata de carácter popular y muy familiar al espectador, como ciertas formas circenses o carnavalescas, fueron

marcando la expresión escénica de esta formación teatral, que, no obstante, lejos de seguir una evolución unidireccional, se expresó a través de muy diversos autores dramáticos que exigían lenguajes diferentes. Una vez más se hace presente el carácter ecléctico que define gran parte de la creación teatral contemporánea. No obstante, la experimentación a partir de las teorías stanislavskianas que introdujo Layton y la continuidad de algunos miembros del grupo ya desde los primeros años sesenta, como el mismo Layton o Plaza, marcaron un cierto lenguaje teatral, a mitad de camino entre los realismos y su expresión distorsionada, tendente hacia la interpretación emocional en la búsqueda de la expresión de una experiencia o sentimiento de la forma más directa y auténtica posible. A pesar de todo, el mismo Plaza negó la unidad de técnica y forma en las diferentes producciones del TEI, ya que, a su parecer, solo un objetivo común dirigía su trabajo, el camino hacia una comunicación teatral de carácter emocional y sensitiva, cuya base fundamental se encontraba en el mismo poder de comunicación de la presencia física del actor en escena. La materialidad de las escenografías de Tarabourelli acentuaban el aspecto sensitivo de este tipo de comunicación teatral que definía toda una estética contemporánea que se podía calificar como tendencia fenomenológica del teatro:

Nosotros no tenemos un punto de partida fijo sino que cambiamos de Método en cada obra. Y nos cuesta mucho. Eso es lo que quería explicar. Es muy probable que el resultado no se vea. Pero te aseguro que nuestro único principio consciente es que cada cosa que pasa en el escenario tiene que pasar en ese momento. Ya exista o no un punto de vista histórico o crítico, el espectador nunca debe pensar que le están «contando una historia», sino que está viéndola. Lo que ese espectador ve es verdad y el actor, aunque esté criticando, está haciéndolo ahí [«TEI. Historia...», mar. 1974, 26].

Sin embargo, los resultados estéticos de este grupo no siempre satisficieron todas sus aspiraciones. Aunque, en general, la crítica concedió su respaldo a la empresa teatral que comenzó con el TEM y después se convirtió en el TEI, siempre existieron juicios opuestos, aunque minoritarios, que rechazaron la propuesta dramática de muchos de sus montajes. Salvat llevó al extremo la crítica que en ocasiones se le hizo al

TEI de carecer de verdaderas propuestas dramáticas que fuesen más allá de la novedad formal o la ruptura brillante con las formas escénicas más tradicionales:

El TEI tiene un estilo a medio camino del sainete y del método stanislavskiano exasperado y lo aplica por igual a todos los autores. [...] En su trabajo no había ninguna investigación, ninguna preocupación de revisión dramática, nada, solo la preocupación del lucimiento de unos actores [Álvaro, 1975, 267].

6. Los Goliardos: *La boda de los pequeños burgueses* (1970), de Bertolt Brecht

La destrucción de los límites de la imitación verista por medio de una interpretación exagerada, gesticulación grandilocuente, estilización de los figurines, ritmo violento, incluso aniquilación del decorado costumbrista fueron las marcas escénicas que definieron con frecuencia las corrientes dramáticas protagonizadas por grupos jóvenes a partir de finales de los años sesenta. La mítica representación dentro del teatro español independiente en 1968 de la adaptación libre de *La boda de los pequeños burgueses*, de Bertolt Brecht, por uno de los grupos líderes que apadrinó el movimiento de teatro independiente en el ámbito madrileño fue un ejemplo fundamental de la estética teatral por la que discurría el movimiento de renovación escénica en los circuitos alternativos. Según Fermín Cabal [1991], la obra marcó el momento de madurez creativa de su director Ángel Facio.

La propuesta dramática significó, por un lado, un acercamiento desmitificador de la obra de Bertolt Brecht, pero su repercusión no se redujo a una argumentación dramática más dentro del manido discurso del brechtismo en España, sino que, por otro lado, teniendo como fondo de comparación un panorama teatral más amplio que el formado por representaciones de obras brechtianas, la propuesta de Los Goliardos significó una reivindicación de libertad formal, trasunto de otras reivindicaciones de carácter más ideológico, en los escenarios españoles. Desde este punto de vista, es significativo que el montaje comenzase con una escena costumbrista de fuerte carácter sainetesco —con numerosas referencias a través de los figurines, música *camp*, noticias

de radio y alusiones verbales a la España de los años cuarenta— que entraba en un proceso de degeneración y aniquilación expresado a través de la destrucción del mismo decorado. El intento por recuperar a un Brecht joven, cercano y actual encontraba así una lectura más extensa en el intento por construir una nueva escena desenfadada, espontánea, imaginativa y libre.

Los Goliardos [mayo 1973c] volvían por los primeros pasos de Brecht en el teatro, anarquismo, violenta farsa expresionista, comicidad charlotesca. Posiblemente, el hecho de que la obra fuese a ser representada por la compañía del cómico Karl Valentin, cercano en sus formas expresivas a Charles Chaplin, pesase en la escritura de esta. Cierta barroquismo disparado por un ritmo veloz que se iba acelerando a medida que llegaba el final fue la marca formal de este espectáculo. No obstante, el mismo grupo prefirió adscribirse más a la farsa expresionista de tradición latina, satírica y despiadada, de una gran libertad formal, que al expresionismo alemán de tremebundos claroscuros:

La aceleración rítmica recuerda en cierto modo a los movimientos del cine mudo. Los tipos están marcados por una deformación caricaturesca, casi tópica que los acerca en buen grado a los mejores exponentes del “esperpento”. Sería pues más acertado hablar de un expresionismo latino, lleno de sátira y crítica feroz, que de un expresionismo germano, más esteticista y tremebundo, menos liviano, casi escolástico en su ambicioso sistema y en su ampulosidad [30].

Los rasgos expresionistas en los maquillajes, las carcajadas, la gesticulación grandilocuente, aspavientos de carácter farsesco se fueron exagerando hasta desvelar una realidad oculta tras un frágil cuadro costumbrista que estallaba en una fiesta teatral de movimientos, gestos, música y colores, expresión de la reivindicación de libertad imaginativa del nuevo teatro joven. Como recordaba Pérez Coterillo [mayo 1973, 24]:

El espectáculo comienza —canciones de la Piquer y un olvidado homenaje a Benavente— como un cuadro costumbrista: todo es encantadoramente trasnochado y feliz; poco a poco la enorme mentira que siempre supusieron las citas y celebraciones «de clase», se va agrietando. Una ironía corrosiva, una

provocación soterrada y envidiosa, formas y pantalla, insuficientes para continuar inflando el globo del disimulo, terminan descubriendo un hervidero de insatisfacciones desatadas y a la vez profundamente sinceras. La destrucción es el punto de llegada.

La obra se montó a finales de 1970, tras diez meses de seminario sobre la figura y dramaturgia de Bertolt Brecht. A través de circuitos marginales, giras por festivales, plazas y locales culturales se alcanzaron 62 representaciones a lo largo de un año. El 5 de diciembre de 1971 se ofreció la última representación. Gozó de un notable éxito de público y crítica. En 1973, tras el reciclaje sufrido por los grupos independientes hacia estructuras más comerciales, se repuso en el Teatro Goya el 3 de mayo, aunque ya se venía representando desde abril. Del Goya pasó al Reina Victoria y de ahí, tras una breve gira, llegó el 6 de diciembre al Capsa de Barcelona, donde se mantuvo hasta febrero de 1974. En total, 405 representaciones, de ellas 217 en Madrid y 110 en Barcelona [Cabal, 1991]. El único cambio esencial en la puesta en escena fue la escenografía, de la mano de Francisco Nieva, que introdujo unas veladuras que, al igual que los figurines, decoró con aerosoles.

La obra disfrutó siempre del respaldo del público. La crítica reconoció la novedad de la propuesta y el aire fresco y desenfadado que, sin menoscabo del nivel estético, supuso la representación de Los Goliardos. Algunas firmas madrileñas [Álvaro, 1974, 126-130], como Gómez Ortiz (*Nuevo Diario*) o Adolfo Prego (*ABC*), rechazaron el ambiente burlesco e irreverente que rodeó a la representación, especialmente en el programa de mano, cartel y referencias como la canción «española» sobre la muerte de Benavente, aunque no dejaron de reconocer el nivel estético y la seriedad con la que se había acometido, por mucho que se quisiera disimular, el trabajo dramatúrgico y la puesta en escena: «No es inteligente preparar el espíritu del espectador para un bromazo que luego revela que no es tal, sino un espectáculo rigurosamente ejecutado» [Prego, en Álvaro, 1974, 130]. El mismo crítico del *ABC* calificó la representación de *La boda...* como una de las propuestas más conseguidas del teatro no comercial. Monleón [26.5.1973], que consideró el montaje como uno de los mejores del teatro español de los últimos años, destacó especialmente la actualidad que se le dio a la representación y el

grado de identificación que alcanzaba el espectador con la situación expresada en la obra, definido por Álvaro como «uno de los más notables logros de esta notable representación». Pérez de Olaguer [dic. 1973 - en. 1974a], a partir de la representación en el Capsa, definió el montaje como un trabajo «serio, concienzudo, abierto, rico, divertido y crítico. ¡Casi nada!». Por su parte, Fàbregas [1990, 83-85] elogió la actualización y la eficacia que Los Goliardos habían logrado imprimir a través de la puesta en escena, así como el histrionismo, el carácter lúdico y divertido del espectáculo. Como voz disonante, Pérez Coterillo [mayo 1973], sin embargo, recordó los años que no habían pasado en balde desde la creación del montaje en 1970, y lo presentó como una vieja gloria del teatro independiente español, pero que, ya en 1973, no conseguía salvarse de cierto carácter de «repetición inevitable», de «producto congelado, cuyo proceso de investigación queda lejano y del que percibimos el último eslabón, los impulsos mecánicos y automáticos que definen a todos los productos de “escuela”». Salvo alguna pequeña muestra desaprobatoria, el público del estreno se entregó a la representación.

7. *El cepillo de dientes* (1965), de Jorge Díaz. *La pereza* (1968), de Ricardo Talesnik

Fuera ya de los restringidos círculos teatrales en los que muchas de las propuestas más renovadoras tuvieron lugar, se produjeron otras puestas en escena que intentaron también una superación de los realismos a través del desquiciamiento de situaciones cotidianas, ya sea por medio del absurdo, de la introspección sicoanalista o del puro juego escénico. En muchas ocasiones fue a través de la producción dramática de autores extranjeros de las últimas generaciones como se llegó hasta realizaciones escénicas que propusiesen ciertas innovaciones que llamaron la atención de crítica y público. Autores argentinos como Jorge Díaz o Ricardo Talesnik, autores anglosajones como los integrantes de la generación denominada *angry-young men* encabezada por Harold Pinter o Arnold Wesker, o polacos como Slawomir Mrozeck produjeron textos en los que, partiendo de una situación costumbrista, se llegaba, a través de un proceso de degeneración ético y estético que iba desvelando la verdadera realidad, hasta una expresión violenta, descoyuntada y esencializada de la realidad. Humor, farsa y comicidad se mezclaban con la tragedia, la burla cruel y el grito amargo de una nueva

realidad que se ofrecía a directores, escenógrafos y actores para la formulación de lenguajes escénicos más imaginativos y libres y menos sujetos a la imitación naturalista.

El 17 de mayo de 1965, el director argentino Rubén Benítez dirigió en el Teatro Valle Inclán la obra de Jorge Díaz *El cepillo de dientes*, texto que fue representado a menudo por los grupos de cámara y ensayo y formaciones universitarias de estos años. Monleón [28.5.66] enmarcaba la obra dentro de las nuevas concepciones de «realismo», que partían de un concepto ético y formalmente mucho más plural: «Su trabajo se adscribe perfectamente a las polémicas que ensanchan actualmente el concepto, hasta ahora un tanto restringido, del realismo». El autor potenciaba el sentido lúdico de la escena provocando a los personajes y dejando que llegasen hasta el absurdo, a través de un juego escénico con reminiscencias circenses y un poso amargo. Carla Cristi realizó una interpretación más distanciada, potenciando el carácter lúdico de la obra, frente al trabajo interiorizado de Agustín González.

En una línea estética similar, la obra de Ricardo Talesnik, *La pereza*, dirigida, interpretada y sobre bocetos del mismo Fernando Fernán Gómez, partía de una situación realista con ribetes sainetescos que se fue superando, sin dejar de lado la comicidad y la risa, hasta plantear una nueva situación dramática ajena al realismo: «El autor se aprovecha de convencionalismos y usos reinantes en el teatro de consumo. Pero Talenski practica el naturalismo para desbordarlo desde el exterior» [Fernández-Santos, feb. 1969, 15]. Tanto la dirección como la interpretación, que en este caso se fundieron en una misma, se basó en un sistemático forcejeo con los límites formales del sainete. A diferencia de la corriente más seguida en España de superación del realismo costumbrista a través de la deformación esperpéntica, la obra de Talesnik presentaba el desbordamiento del género a partir de sus mismas reglas: «Y, en efecto, para desbordar la comedia naturalista desde dentro de ella misma no hay ninguna garantía mejor que empezar por escribir una buena comedia naturalista» [Fernández-Santos, feb. 1969, 16]. La repentina decisión que toma Néstor una mañana de no ir a trabajar porque se encuentra muy cansado constituía el primer grano de arena para un desquiciamiento sistemático de la realidad cotidiana que ponía de manifiesto la alienación social en la que

vivía el hombre: «El fin de este procedimiento es superar el naturalismo, el verismo y el sicologismo para, sin caer en la tragedia, alcanzar el cómico patetismo de un género que, si tuviera que recurrir a las molestas clasificaciones, llamaría “grotesco”» [Talesnik, feb. 1969]. Como en el caso de *Pygmalion* en la dirección e interpretación de Marsillach, el trabajo de Fernán Gómez como actor supuso ya una propuesta dramática que condicionó toda la puesta en escena hacia una estética que dejaba el realismo para evolucionar hacia un plano de farsa grotesca no exento de tragedia.

La obra se estrenó en el Teatro Eslava el 16 de diciembre de 1968 y un notable éxito de público la mantuvo durante 84 días en cartel [Cuesta, 1988]. Al igual que el público, toda la crítica respaldó la excelente realización de Fernán Gómez sobre un original texto dramático. Como en el caso de Marsillach, Fernán Gómez hizo una verdadera demostración de su capacidad interpretativa para pasar de unos a otros registros dominándolos todos, desde el naturalismo inicial hasta la farsa en la que deviene la obra. De su versatilidad interpretativa dio testimonio Marquerie (*Pueblo*):

interpretación de absoluta entrega a un personaje, primero cínico y luego trágico-grotesco, y al final de gran guiñol —según la situación del texto exige—. No se puede dar mayor verdad escénica ni conseguir mayor número de efectos hilarantes con la voz, el gesto, la actitud, con el ademán, con la flexibilidad corporal, con el estudio y la expresión de una inagotable cantidad de tonos y matices que requieren, además, la permanente presencia del actor en el escenario [Álvaro, 1969, 164].

El mismo Francisco Álvaro [1969, 262-269] recordó las veces que el personaje de Néstor repetía la misma muletilla: «Tengo pereza, vagancia...», sin repetirse una sola vez. De acuerdo con la crítica, Fernán Gómez supo establecer un difícil equilibrio entre el humor grotesco y la tragedia. Antonio Valencia (*Marca*) insistió en la magistral lección de interpretación ofrecida a lo largo del montaje: «Nunca rayó Fernán-Gómez a mayor altura que en *La pereza*, donde todas, absolutamente todas las facultades del gran actor fueron antológicamente revalidadas: el gesto, la voz, la expresión corporal, la progresiva revelación del personaje» [Álvaro, 1969, 266].

8. Alberto Castilla: *Fuenteovejuna* (1965), de Lope de Vega

La progresiva introducción de unos nuevos planteamientos escénicos que buscaban una comunicación estética más eficiente, directa e impactante con el espectador contemporáneo fueron influyendo sobre las tradicionales iconografías escénicas que el teatro más tradicional había consolidado a través de los circuitos comerciales acerca de géneros tan representados como la tragedia griega, la tragicomedia barroca o el drama norteamericano. La representación de la obra de Lope de Vega *Fuenteovejuna* que ofreció el Teatro Nacional Universitario y con la que ganó el premio del Festival de Nancy 1965 *ex aequo* con Checoslovaquia fue un ejemplo claro del efecto renovador que las nuevas corrientes teatrales, en su evolución hacia unos lenguajes ajenos al realismo naturalista o costumbrista, pero tendente a un realismo radical, violento y desnudo, estaba ejerciendo sobre los dramas más conocidos. Alberto Castilla, adaptador y director de la obra, realizó un trabajo de dramaturgia actualizador a través de una expresión escénica superrealista que subrayaba los elementos fundamentales de la relación pueblo-comendador, así como la potenciación trágica del amor, la crueldad, la miseria y la muerte, a través de efectos sensitivos de gran eficacia en el espectador. Era una propuesta sobria, austera, llena de sentido plástico en la construcción de las escenas gracias a los figurines de Antonio Marcoida y José Luis Valenciano, la escenografía de Francisco Cruz de Castro, y la interpretación de un elenco en el que destacaron nombres como Guadalupe Espinar, Juan Antonio Quintana, Jesús Romé o Manuel Coronado. En la eliminación de todo elemento gratuito o supérfluo, se rechazó la intervención final de los reyes. Un espacio desnudo con unos sacos formando barricadas y un muro al fondo de reminiscencias *pop-art*, iluminado con un foco, fue el diseño escenográfico que buscó la enfatización de la teatralidad trágica, enfatizada por el juego de luces. Castilla alternó un realismo mostrativo de fuertes contornos y sentido plástico con una interpretación de tono más patético. El trabajo de los campesinos, las canciones populares, las saetas... y el mismo cuadro final de tono goyesco fue montado a partir de una clara voluntad estética que subrayaba la expresión plástica.

La representación del montaje fue prohibido en España, pero las críticas que cosechó a su paso por Europa no pudieron ser más elogiosas [«Tras el triunfo...», jul.-ag. 1965]. El *Avanti*, de Milán, se refirió a la actualidad de la expresión escénica, que comparaba con la académica representación que ofreció Tamayo en 1963 en Venecia. Calificó el trabajo de Castilla de audaz, sintético y hasta revolucionario en su formulación teatral, «[e]spectáculo apretado, enérgico, nervioso, sanguineo, donde las escenas de Lope se siguen sin interrupción» [«Tras el triunfo...», jul.-ag. 1965, 26]. La *Gazzeta di Parma* habló de su concentración, esencialidad y violencia del montaje, así como de la plasticidad de los cuadros. *Il resto del Carlino*, Parma, lo calificó como «un *crescendo* “rossiniano” que llegaba a su cumbre en la trágica escena final de un escultural y bellísimo relieve» [26]. *L'Avenire de Italia*, de Bologna, lo describía en los siguientes términos:

espectáculo fluido, imperioso, sangriento, plástico, situado en el lugar o en el tiempo de una tiranía metafísica, de profundo empeño ético. La oscuridad misteriosa de Goya, la irracionalidad heroica de Hemingway, la espiritualidad violenta de Bernanos han nutrido la escenografía espléndida y escabrosa de Francisco Cruz de Castro. La música, arrancada del alma apasionada y lírica de España, ha acompañado la acción subrayando intensamente las escenas, con profunda capacidad de sugestión [26].

La prensa francesa fue igualmente unánime en sus elogios al trabajo del TNU. *L'est Republicain*, de Nancy, destacó las poses fijas y los movimientos en escena, *Le Monde*, de París, consideró la puesta en escena admirable y, junto con el *Sprit*, de París, se refirieron al merecido triunfo del grupo español en el prestigioso certamen internacional de Nancy.

9. Francisco Ventura: *La prisión* (1969), de Kennet H. Brown. Mario Gas y Fabià Puigserver: *Tot amb patates* (1969), de Arnold Wesker. Trino Martínez Trives y Fabià Puigserver: *La noche de los asesinos* (1968, 1970), de José Triana. José María Loperena y Sigfrido Bürmann, *Los delfines* (1969), de Jaime Salom. José

María Morera, Gerardo Vera y Andrea D'Odorico: *Romeo y Julieta* (1971), de William Shakespeare

Otras corrientes teatrales, como medio para escapar a la imitación verista de la realidad, optaron por la acentuación del tono realista, suprimiendo cualquier elemento supérfluo o gratuito, pero sin caer en la distorsión expresionista de carácter farsesco de Los Goliardos o en el dislocamiento de la realidad de algunos de los últimos montajes del TEI. Un entendimiento superficial, fácil e inmediato de las teorías que se difundieron en Europa a partir de la recuperación de la figura de Artaud en los años sesenta impulsó una dramaturgia de la violencia manifestada a partir de un mínimo de elementos expresivos, de manera sintética, interpretaciones llenas de energía, un ritmo trepidante que exigía un gran esfuerzo por parte del actor. *La prisión*, de Kennet H. Brown, inspirada en el libro de instrucción de los marines estadounidenses, a partir de las representaciones del *Living Theater*,¹⁵⁹ puede ser considerada como uno de los modelos escénicos de este tipo de dramaturgia: escenario metálico, interpretaciones violentas, movimiento violento de los actores que imponían un ritmo férreo y trepidante, marcado por los sonidos rítmicos. Entre las representaciones que conoció esta obra en España, todas pertenecientes al teatro joven minoritario, puede señalarse la escenificación de Palestra en el Auditorio de la Caja de Ahorro de Sabadell en 1969. El director, Francisco Ventura, siguiendo el texto americano y el modelo del *Living Theater*, enfatizó la despersonalización y el aniquilamiento del individuo a través del autoritarismo y la violencia, expresados a través de un ritmo incesante. Pérez de Olaguer [ab. 1970] destacó el esquematismo escenográfico, la sinceridad en la interpretación, especialmente de los diez prisioneros y el agotamiento del espectador martilleado por un ritmo escénico violento y constante.

La férrea jerarquización militar de la Royal Air Force británica fue el pretexto dramático que tomó Arnold Wesker para la crítica social de *Chips with everything*. Este motivo convertía esta obra en punto de partida dramático adecuado para propuestas

¹⁵⁹ El cuaderno de dirección de la puesta en escena del *Living Theater* fue publicado por *Primer Acto*. Véase Malina [ag. 1968].

dramatúrgicas de similares características a la de Francisco Ventura de *La prisión*. La obra conoció numerosas representaciones entre los grupos jóvenes, aunque, a menudo, se recurriera a los lenguajes escénicos naturalistas dominantes. En 1969, el GTI¹⁶⁰ llamaba a un joven director formado en los grupos independientes, Mario Gas,¹⁶¹ para uno de los montajes de la temporada en la L'Aliança de Poble Nou, donde tuvo lugar la operación *off-Barcelona*. Gas, junto con Fabià Puigserver, quien diseñó el espacio escenográfico, propusieron una dramaturgia que superase el realismo naturalista para ganar capacidad comunicativa con el público, subrayando la fisicidad de las acciones — colocando al actor como centro del espacio escénico—, la materialidad de los objetos y acercando todo lo posible la representación al espectador: «No nos servía cualquier indicio de realismo-naturalista, por contra queríamos un realismo objetual, físico, distanciante» [Gas, ab. 1969, 12].

Con tal fin, Puigserver, lejos del expresionismo barroco de su último trabajo para *Semper Nunc*, diseñó un espacio desnudo a base de plataformas que tan solo contenían los elementos indispensables para el juego escénico. A cada plataforma correspondía un espacio físico concreto, excepto una que servía para explanada de instrucción de los soldados y espacio neutral. Este montaje tuvo la importancia de ser el primero en el que Puigserver, dentro de un teatro comercial, desmontaba el patio de butacas para colocar

¹⁶⁰ El Grup de Teatre Independent se presentó en el Teatro Romea el 6 de marzo de 1966. Bajo estas siglas encontraron acogida muchos de los elementos dispersos de la Agrupació Dramàtic de Barcelona (ADB), desaparecida en 1964, que heredaron igualmente la línea de teatro popular y universitario del grupo Gil Vicente, los integrantes del grupo de teatro infantil formado al auspicio del ADB, L'Òliba, así como algunos miembros que comenzaban a dejar la EADAG. El GTI constituyó una de las iniciativas más serias de ese período en Barcelona. A ellos se debe la efímera empresa del teatro de L'Aliança de Poble Nou, intento por hacer arraigar en este barrio obrero una escena independiente estable. Sin embargo, no se consiguió crear un público local y solo se sostuvo la temporada 1968-69 con aquellos que regularmente se desplazaban de otras zonas de Barcelona. En él se aglutinaron nombres como Feliù Formosa, Francesc Nel·lo, Fabià Puigserver o Manuel Serra.

¹⁶¹ Conocido especialmente por su dirección al frente de *Gogó*, grupo del Instituto de Estudios Norteamericanos.

el escenario.¹⁶² Aunque la propuesta dramática estaba concebida para un espacio a la italiana y, por tanto, la ruptura de la perspectiva frontal no afectó esencialmente al planteamiento dramático, el escenario central sirvió para acentuar la impresión sensitiva que el espectador recibía de la materialidad del decorado, la frialdad del metal, la fisicidad del actor y la cercanía de los mismos objetos como objetos reales presentes en el escenario y no como signos de un referente real. La evolución hacia un teatro que buscaba cada vez más la provocación sensorial en el espectador y la presentación más que la representación de actores, objetos y acciones suponían los antecedentes de una nueva concepción teatral. La obra, adaptada por Jordi Bordas, quedaba configurada en 28 escenas que se sucedían a un ritmo trepidante y que intentaban llevar al espectador hasta la exasperación. El escenario múltiple permitió la rápida sucesión de escenas, incluso las escenas simultáneas. La desnudez esquelética de la escenografía acentuaba el sentido físico del montaje, su carácter descarnado e incluso violento, violencia que era subrayada por su ritmo, grabaciones de pasos militares, una batería y voces de mando que se iban agudizando. El recluta se iba desintegrando bajo el peso metálico y el férreo ritmo de la representación. Como en el caso de *La prisión*, la jerarquía militar, su violencia expresiva y su talante deshumanizador, se presentaban como metáforas escénicas de la deshumanización del individuo en una sociedad fría, violenta y jerarquizada.

Pérez de Olaguer [ab. 1969] vio en el espectáculo la confirmación definitiva de Mario Gas como una de las más sólidas promesas del último teatro catalán. No obstante, le censuró el intento de caracterización dialéctica de cada uno de los reclutas a través de su acento local, rasgo naturalista que disonaba en un montaje de estas características. Consideró fallida la propuesta dramática de escenarios múltiples dentro de la platea, aunque potenciasen un mayor acercamiento entre público y representación. El crítico de *Yorick* alabó el positivo trabajo de conjunto realizado por Gas y Puigserver. La interpretación, realizada por actores procedentes de otros grupos, obtuvo el nivel deseado, exceptuando algún trabajo excesivamente efectista.

¹⁶² No obstante, en el espacio circular de la Cúpula del Coliseum —sede de la EADAG donde a menudo trabajó Puigserver como escenógrafo— ya tuvieron lugar numerosos montajes con escenarios rodeados por el público.

La noche de los asesinos, del cubano José Triana, fue otro de los textos dramáticos que alcanzó renombre en los ambientes de innovación teatral europeos como expresión de un teatro de la crueldad. La llevaron a escena Los Goliardos en una representación única que tuvo lugar en el Festival de Parma en febrero de 1968 y que fue prohibida para su representación posterior. En ella se acentuó el carácter ritual —a base de ceremonias circulares—, iconoclasta y transgresor [Cabal, 1991, s/n]. En 1970, lo dirigió Trino Martínez Trives en el Teatro Capsa. En esta última, Fabià Puigserver, siguiendo las instrucciones del director, buscó los medios escenográficos adecuados para la creación de un ambiente inhóspito en el que la expresión de la violencia encontrase una proyección que enfatizase la dramaturgia de la crueldad. De esta suerte, el escenógrafo catalán diseñó un espacio sintético en el que se subrayase la impresión de frialdad del metal que sirvió como elemento base de la escenografía. Aparte, una escalera igualmente metálica y unos plafones de bidones vacíos, cuya sonoridad metálica se aprovechó en el montaje, daban un aire constructivista que conseguía aportar cierta impresión de altura en el diminuto escenario del Capsa. Según declaraba el propio Puigserver [Abellán, 1993, 210], consiguió la creación de «un clima frío, aséptico y violento», en el que el trabajo de los actores quedaba potenciado por medio de las resonancias metálicas de las paredes. Fàbregas [1987, 74] elogió la fuerza expresiva que consiguió transmitir el montaje gracias, tanto a la interpretación como a la escenografía:

El muntatge barceloní de l'obra ha estat convincent, carregat de violència, de brutalitat; només la joventut de Juan Diego, Julia Peña i Emma Cohen poden suportar el ritme foll de cada representació i conjuminar-lo adequadament amb un bon treball interpretatiu; remarcables la direcció de Trino Trives i el decorat metàl·lic de Fabià Puigserver, que ha convertit la cambra dels *asesinos* en una monstruosa caixa de ressonància.

Se pueden destacar algunos ejemplos escenográficos, lejos ya de la dramaturgia de la crueldad y la violencia expresada a través del superrealismo de las construcciones

metálicas y el cuerpo del actor en tensión, que compartían, no obstante, con estas anteriormente citadas la tendencia a la desnudez esquemática, a la creación de ambientes fríos y desapacibles y al constructivismo formal. Sigfrido Bürmann, por ejemplo, concibió una estructura con plataformas a diferentes niveles para la puesta en escena del Teatro Nacional de Barcelona de *Los delfines*, de Jaime Salom, dirigida por José María Loperena en 1969. En coherencia con la frialdad escenográfica, Loperena imprimió un ritmo lento y una interpretación fría y austera de carácter monologal. Junto a las diferentes plataformas desde donde unos personajes se dirigen a otros, se colocó una escalera de caracol rodeada en toda su altura por restos de bicicletas en desigual disposición, todo envuelto por un tono gris que alcanzaba incluso a los figurines, y opaco. Según la crítica [Álvaro, 1970, 121-128] la fuerza expresiva de la escenografía llegó a imponerse sobre la misma representación. La frialdad escénica fue enfatizada una vez más por medio de la música electrónica de Mestres Quadreny, con resonancias metálicas, ecos lejanos y gotera de agua.

En 1971 estrenaba José María Morera la versión de Pablo Neruda de *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, con escenografía de Gerardo Vera y Andrea D'Odorico, figurines de Miguel Narros y música de José Ramón Aguirre, con María José Goyanes y Eusebio Poncela en los personajes principales. De nuevo, negrura, estructuras metálicas, tonos grises, cierto simbolismo en unos figurines en tonos oscuros, y desnudez escénica llenaron el Teatro Fígaro. Gabriel García Espina (*Hoja del Lunes*), mostrando su desaprobación ante la novedad de la escenografía, la describió de la siguiente manera:

Todo negro. Una pared negra al fondo. Negros los laterales. La negrura se vierte del marco de la escena y se derrama sobre la parte frontal de la sala. Y dentro, un andamiaje de hierros al aire armados en tres plantas con una angosta escalera en espiral que los une. Los figurines, apagados, uniformes. Grises, marrones, tonos fríos, sin brillo, como si un propósito deliberado intentara sofocar de antemano el ardor de las palabras que iban a llegar. ¿Dónde está el cielo de Italia? ¿Y el jardín, y el balcón florido, y Verona, y los palacios y la pompa? [Álvaro, 1972, 248].

Al igual que en los otros ejemplos escenográficos que combinaban estructuras metálicas con un extrema desnudez en los decorados, la propuesta dramática ganaba en rapidez, consiguiendo incluso la simultaneidad de escenas, en una mayor tono de sinceridad y esencialidad, desprovista de todo tipo de ornamento que pudiese distraer o llamar a engaño al espectador ofreciéndoles falsas apariencias, y en un aprovechamiento de la verticalidad de la escena, consiguiendo nuevos efectos. La corriente dramática de la austeridad escénica que llegaba a finales de los sesenta al tono descarnado, frío y sórdido respondía a la creciente susceptibilidad del público más joven ante todo lo que presentase una estructura excesivamente barroca o una gramática escénica de compleja retórica. La crítica se dividió ante la audacia de la propuesta escenográfica, pero hubo unanimidad en lo relativo a los resultados globales, lo que sumado a la reacción del público de talante más bien tradicional del Fígaro, hizo que la obra tuviera que retirarse a los pocos días de su estreno.

10. Ángel García Moreno: *Fedra* (1971), de Unamuno. Adolfo Marsillach: *Sócrates* (1972), de Enrique Llovet. Miguel Narros: *La cocina* (1973), de Arnold Wesker. TEI: *Súbitamente el último verano* (1974), de Tennessee Williams

Frente al violento superrealismo que trataba de agredir sensitivamente al espectador presentándole cada vez más cerca la agresiva fisicidad del cuerpo en tensión del actor o la materialidad hiriente del frío metal, surgieron una serie de propuestas escénicas que pueden ser englobadas bajo una dramaturgia que situaba al hombre — «desnudo», solo y desvalido ante la sociedad— en el centro de un espacio escénico fuertemente marcado por una consciente voluntad estética y expresado por la creación de mundos plásticos que ya no buscaban producir una sensación desasosegante a través de la oscuridad, las estructuras metálicas o los colores apagados, sino presentar un mundo sugerente, lleno de sensaciones cromáticas, auditivas e incluso táctiles. Se trataba de propuestas dramáticas que buscaban la ahistoricidad, la proyección universal del conflicto dramático, el tono mítico e incluso, en algunos casos, la sugerencia de un planteamiento ritualizado de la escena. De esta suerte, la delimitación de los movimientos en escena, la creación de ruidos y, en términos generales, la consecución de un ritmo fuertemente marcado exigía un minucioso trabajo por parte del director, que, lejos de

pasar inadvertido, hacía patente toda su condición de acto creador. Es fácil advertir la evolución de los lenguajes escénicos hacia formas marcadas, mundos recreados plásticamente que renunciaban a la naturalidad, a pasar desapercibidas ante el público y que reclamaban su naturaleza de artefactos artísticos producidos por un equipo de teatro. Dentro de esta corriente escénica de evolución hacia una propuesta dramatúrgica ritualizada, de carácter ceremonial y transcendente, dominaron los tonos brillantes, colores claros, sin descartar elementos cromáticos de contraste, a menudo se recurrió a materias orgánicas en la construcción de decorados y figurines, como algodón, madera, hilo que tienen un mayor poder de sugerencia sobre los sentidos del espectador. Fue esencial la armonía rítmica, el paso medido y el control constante sobre los elementos que se mueven en escena, sin que esto excluya un ritmo rápido o una explosión final de contraste en la que se destruya todo el mundo expuesto durante la representación.

En la mayoría de los casos, estas propuestas fueron resultados de trabajos de equipo que exigían un alto grado de compenetración entre los diferentes intérpretes — que a menudo debían renunciar al *star-system* que ordenaba la interpretación en función de un determinado actor o actriz central—, el director y el escenógrafo, que ocupaba un lugar esencial, dado el carácter tan marcado que adquiría su trabajo. Generalmente, se trataba de equipos jóvenes con creadores formados en los movimientos experimentales de renovación formal de los años sesenta. Como en muchos de los casos estudiados más arriba, las relaciones establecidas entre teatro y drama respondían a diferentes modelos, pero predominaban las adaptaciones libres e incluso la creación del texto *ad hoc* para la propuesta escénica. El trabajo sobre la puesta en escena fue valorizándose dentro de la creación teatral, llegando incluso a priorizarse por encima de las signos lingüísticos. No obstante, la palabra seguía ostentando un lugar central en la escena, aunque, en algunos casos, dejase de ser el signo dominante o, al menos, igualase su fuerza expresiva al nivel de otros signos escénicos como el espacio o la interpretación.

Este conjunto de propuestas escénicas fuertemente estilizadas, de tono frío, aséptico y distanciado recogían algunos elementos de la renovación del teatro realista de principios de los sesenta, como la depuración y la austeridad formal, pero a partir de medios expresivos que las situaban al margen del realismo naturalista o costumbrista que

se tenía como horizonte teatral o punto de partida de aquellas representaciones de Unamuno, Strindberg o Lorca. Por otro lado, estas propuestas dramatúrgicas excluyeron igualmente la violencia expresionista del TEI de *Mambrú*.. o de *¡Oh papá, pobre papá...!*, así como de la desaforada imaginación barroca de Nieva o de la sobreteatralidad expresiva de Gómez. La crítica más progresista acusó a menudo algunas de estas producciones de una excesiva asepsia estética, frialdad y hasta deshumanización, en comparación, especialmente, con aquellos lenguajes más tendentes al barroquismo expresionista o a la comunicación sensorial de la violencia a través de la interpretación, el ritmo o los sonidos de carácter casi agresivo.

Resulta interesante subrayar el hecho de que, en muchos casos, se tratara de autores dramáticos que ya llegaron a la escena en los primeros años sesenta en propuestas escénicas que intentaban la formulación de un nuevo tipo de realismo. La *Fedra*, de Unamuno, que ya había conocido una interesante representación dirigida por Narros, era llevada ahora a la escena bajo una formulación más audaz. Narros partía de un autor realista como Arnold Wesker, que, no obstante, ya había demostrado por toda Europa sus posibilidades para la expresión de nuevos lenguajes escénicos. El mismo TEI recurría a un viejo autor conocido de los escenarios españoles más renovadores de los años cincuenta, Tennessee Williams, para realizar una puesta en escena que partiese del rechazo total a los planteamientos escenográficos naturalistas. Marsillach, demostrando una vez más su habilidad para captar el pulso de las nuevas corrientes escénicas, sin necesidad de recurrir a un autor dramático, llevó a la escena, con una sorprendente limpieza de líneas, un alegato en torno a la libertad de pensamiento, *Sócrates*. Ya apuntaba Ricardo Doménech [dic. 1973 - en. 1974], a raíz de la puesta en escena dirigida por Narros del texto de Wesker, dos de las características de *La cocina* que habían salvado la obra de este autor del destino sufrido por otras propuestas realistas de comienzos de los sesenta: estilización y condensación. Estos dos rasgos formales fueron aprovechados por estos directores para expresar nuevos lenguajes escénicos que, a diferencia de lo ocurrido a comienzos de los sesenta, se situaban en un nivel estético y plástico fuertemente marcado.

La Compañía Ruiz de Alarcón, bajo la dirección de Ángel García Moreno, montaba en 1971 *Fedra*, de Miguel de Unamuno, para la IV Campaña Nacional de Teatro, con escenografía de Jesús Quirós y música de Carmelo Bernaola. El director imprimió a toda la representación un tono descarnado, pero sin renuncias al esteticismo, solemne y ceremonial, con abundantes subrayados materiales y gestuales. El espacio escénico estaba delimitado por una pequeña plataforma octogonal hecha de alambre alzada en el centro del escenario en torno a la cual se sentaban los personajes sobre cuatro asientos de esqueleto hechos de hierro y decorados con hileras de tornillos, esperando el turno de actuación que les iba marcando la tragedia. Se intensificó el sentido de fatalidad que le confería a toda la puesta en escena un tono ceremonial [Monleón, 15.4.1972]. La escena se presentaba como un espacio sagrado, una especie de tribuna a donde subían los personajes según son requeridos por el hilo inapelable de la tragedia, con un orden casi ritual:

Ángel García Moreno ha situado a la protagonista en el centro —en el epicentro, diría yo— del escenario, sobre una plataforma ligeramente elevada y a la que se accede por unas como parrillas metálicas. Allí está Fedra y allí acuden los demás personajes, cuando han de intervenir, y, mientras tanto no les llega el turno, aguardan sentados, estáticos, fuera de la tribuna de la palabra [Gómez Ortiz, en Álvaro, 1974, 15].

Jesús Quirós rodeó la escena de tres muros agobiantes que iban saltando a pedazos a medida que Fedra iba liberando sus palabras de amor hacia Hipólito. Diseñó igualmente unos figurines a base de telas metálicas en las que envolvía a todos los personajes, excepto a Fedra, cuyo cuerpo resplandecía en la penumbra de la escena. Los personajes quedaban encorsetados, asfixiados, a través de unos medios estéticos que intemporalizaban las pasiones de la tragedia. Su quietismo, así como su estudiada rigidez de movimientos, contrastaba con la mayor movilidad que imprimían las pasiones en el personaje de Fedra. Como consecución escenográfica, Quirós se permitió descolgar sobre la escena un artefacto metálico que servía de mausoleo errante a la heroína. El coro estaba formado por cuatro jóvenes que, tras bailar una música *pop* actual, se subían a un practicable desde donde seguían silenciosamente la acción, fumando un cigarrillo de vez

en cuando. Con su mirada y su actitud distanciada, reforzaban la especificidad del espacio escénico y sus límites. Las ilustraciones musicales estuvieron al cuidado de Carmelo Bernaola.

Tanto Monleón [15.4.1972] como el crítico de *La Vanguardia*, Antonio Martínez Tomás [Álvaro, 1973, 290] elogiaron la fuerza interpretativa de Marisa de Leza en el papel central, a mitad de camino entre la pasión estremecedora y la estilización a la que obligaba la descarnada escenografía, aunque se puso ciertos reparos al resto del reparto, Maruchi Fresno, Javier Loyola, Ana Frau, Miguel Arribas y Pedro Civera, caracterizado —según algunos críticos— por un barroquismo afectado y falta de fuerza, opuesto a la desnudez del resto del espectáculo. Monegal [7.7.1972], elogió, sin embargo, el cuidado y la medida que tuvo todo el trabajo interpretativo, coincidiendo, no obstante, en la valoración de la protagonista: «Marisa de Leza da una *Fedra* que haría las delicias de Lee Strasberg; hay toda una labor de buceo psicológico en su actuación, algo que luego se traduce en matices de voz, calidades de comportamiento...». Rechazó, sin embargo, el comienzo a ritmo de rock con el coro bailando, parodiando los bailes de discoteca. Tanto Monegal como Martínez Tomás coincidieron en comparar el aire de modernidad del montaje con la versión de Salvat y Pericot de *Galatea*, de Josep María de Sagarra. A raíz del estreno en Madrid un año después, el 4 de abril de 1973, en el Teatro Goya, tanto la crítica como los espectadores [Álvaro, 1974, 12-16] mostraron mayores reservas con respecto a la innovadora lectura del clásico, así como a sus resultados escénicos. Algunas firmas, como Gómez Ortiz (*Nuevo Diario*) o Marquerie (*Hoja del Lunes*), rechazaron la actualización de la propuesta dramática, señalando también lo desafortunado de los bailes iniciales. El mismo Álvaro apuntó la rigidez y la inadecuación de las mallas metálicas de los personajes, lo que fue corroborado por Claver (*Ya*): «Esa indumentaria pseudomedieval, cidiana, de poco flexibles mallas, resulta un tanto entorpecedora y enjaulante». A pesar de la desigual aceptación por parte del público, la crítica, en términos generales, aceptó el esfuerzo de García Moreno para expresar escénicamente la obra dramática de uno de los intelectuales más reivindicados por las jóvenes generaciones españolas de los años sesenta y hubo unanimidad hacia la contención pasional de Marisa de Leza y la conmovedora interpretación de Luis Prendes.

En 1972, Adolfo Marsillach, fiel a su constante búsqueda de nuevas propuestas escénicas, realizaba un montaje a partir de una obra de Enrique Llovet sobre la vida de Sócrates,¹⁶³ basado en textos de Platón, Jenofonte y Diógenes Laercio. La figura de Sócrates era instrumentalizada para crear un mito que sirviese como medio de plantear una serie de discursos en torno a la libertad de pensamiento en los que se pudiese reflejar la sociedad española contemporánea. Una vez más, Llovet ponía en perspectiva la realidad actual a partir de una obra o un personaje clásico de la historia; si antes fue *El tartufo*,¹⁶⁴ ahora era *Sócrates*. Siguiendo la tradición teatral en boga en la Europa de finales de los años sesenta del teatro documental alemán, la obra se proponía como la representación del juicio a Sócrates, juicio en el que los espectadores ocupaban el lugar del consejo de los quinientos que debía decidir sobre la suerte del acusado. Dentro de la búsqueda de una comunicación directa y eficaz con el público, Marsillach recurrió ahora a un lenguaje escénico lejos de todo lo que había realizado hasta el momento. Ajeno a la teatralidad barroca e imaginativa de las escenografías y figurines de Nieva, del expresionismo de *Después de la caída*, del impacto emocional de la interpretación orgánica del *Marat-Sade*, Marsillach sorprendió a espectadores y críticos con una dramaturgia estilizada basada en unas líneas puras y esenciales, una perfección formal definida por la propia pulcritud y limpieza de la representación y un tono general aséptico, solemne y calculado que colocase la palabra y la dialéctica verbal de los antiguos griegos en el centro de la comunicación teatral. La propuesta dramática de Marsillach se ofrecía así como una reacción ante la fuerte influencia que las teorías de Artaud y el trabajo y la teoría teatral de Grotowski provocaron en la escena española, especialmente en los grupos más jóvenes, desde finales de los años sesenta. Frente a tanta interpretación orgánica, histerismo escénico, violencia expresada a gritos y fuertes contrastes lumínicos, Marsillach presentaba un montaje frío, distanciado, medido y de un fuerte carácter plástico, aunque sin renunciar al tono coral que había caracterizado el teatro renovador de los años sesenta. En palabras del propio director: «En medio del

¹⁶³ El texto de Enrique Llovet se publicó en *Primer Acto*, 151 (dic. 1972), pp. 30-51.

¹⁶⁴ Adaptación de Llovet de la obra clásica de Molière para una puesta en escena de Marsillach que alcanzó en 1969 fama y renombre en toda España. Para un estudio de su dramaturgia, puesta en escena y recepción, véase el apartado dedicado a los lenguajes escénicos populares.

culto al histerismo, a la gratuidad y al “aparato”, este Sócrates de hoy pretende colocar, en el hueco que le corresponde, a un olvidado elemento teatral: la palabra» [Valle, 25.11.1972]. No obstante, esta recuperación de la palabra como signo escénico dominante ya no va a estar desprovista de un significativo «aparato» escénico que, aunque trate de presentarse con toda simplicidad, austeridad, limpieza de líneas y ausencia de efectismos, no deja de ser un «aparato» conscientemente creado a partir de una clara voluntad estética altamente comunicativa frente al espectador.

Tanto en la escenografía, de Vicente Rojo, como en los figurines de Emiliano Redondo, hubo un predominio absoluto del color blanco, resaltado por una fuerte iluminación al cuidado de Luis Cuadrado, que se mantuvo casi constante. El mismo texto dramático describía el espacio escénico en su primera acotación como «[u]na gran caja deslumbrante de luz». Únicamente, la cara, las manos y los pies desnudos de los actores, todos vestidos con túnicas blancas iguales con una larga abertura en el pecho, contrastaba con la blancura plástica de toda la escenografía. Plataformas a diversas alturas marcaron el lugar de los acusadores, a la izquierda, el estrado del acusado, un poco más bajo, a la derecha, a la misma altura, y, finalmente, en el centro, un poco más elevado, el de Arconte Basileo, presidiendo el juicio. Los actores se dirigían directamente a los jueces, situados en el lugar de los espectadores, por lo que quedaban incluidos dramáticamente dentro de la obra y el espacio escénico, potenciando la comunicación directa con el público y su implicación en el juicio escénico. Aparte de los diferentes niveles del escenario, varios cubos igualmente blancos dividían el espacio escénico y servía a los actores para su interpretación, creando efectos rítmicos al ser golpeados. En la escena final, estos cubren a modo de sepulcro el cuerpo de Sócrates.

Marsillach consiguió reunir a un joven equipo de actores que posibilitasen un trabajo coral de tipo colectivo en el que algunos de los personajes estuviesen interpretados incluso por más de un actor, de modo que se intensificase la distancia del actor con respecto al papel asumido y el sentido de trabajo en equipo. El mismo personaje central de Sócrates, protagonizado por Marsillach, era encarnado por otros actores, con el fin de evitar la identificación de los intérpretes con sus papeles y que se hiciese más patente su calidad de hombres antes que de actores, que, de acuerdo a la

teoría brechtiana, debían mostrar su personaje más que representarlo, sin renunciar nunca a ellos mismos y a su propia realidad desde la que realizaban su trabajo. Con esta misma finalidad, al comienzo de la obra, los actores, alineados ante la batería, con una actitud rígida, seria y solemne, y eliminando cualquier tipo de saludo, iniciaban, a modo coral y dirigiéndose al público, la narración de los antecedentes del episodio que se iba a «narrar» escénicamente durante la obra. El coro de actores, que hacía de espectadores, subrayaba los momentos claves de la representación con cantos o poemas, en ocasiones de Esquilo. La obra terminaba con la misma disposición de los intérpretes, narrando las consecuencias que tuvo en la ciudad la sentencia de Sócrates, y el arrepentimiento de los acusadores y de toda la ciudad por el crimen cometido.

Junto a Adolfo Marsillach, participaron en este espectáculo numerosos actores que procedían del teatro alternativo: Gerardo Malla, Juan Jesús Valverde, Francisco Melgares, Francisco Guijar, Emiliano Redondo, Vicente Cuesta, José Camacho, Francisco Balcells y Francisco Casares. La interpretación se caracterizó por el tono distanciado, frío y solemne, manteniendo siempre plena conciencia de la labor, tanto ética como estética, que estaban desempeñando. Marta Schinca, que desarrollaba su actividad en el campo de la investigación sobre la interpretación en contacto con las iniciativas más vanguardistas del TEI y el *Roy Hart Theater*, se encargó de imprimir un ritmo contenido, disciplinado, pero lleno de expresividad. La propuesta interpretativa hay que considerarla, por un lado, a la luz del creciente movimiento de compromiso ideológico que experimentó el actor español desde finales de los años sesenta y que desembocó en las huelgas de la primera mitad de los años setenta; por otro lado, como consecuencia de la influencia de las teorías brechtianas en España, la búsqueda de la comunicación objetiva en arte y el movimiento alemán de teatro documental que pretendía presentar el teatro como un testimonio en torno a un determinado hecho, de la manera más objetiva, aséptica y fría posible, de modo que el espectador pudiese tomar una decisión a raíz de lo que se le estaba «narrando» en escena. Marsillach, que ya aprovechó el trabajo que estaba desarrollando el Teatro Independiente para la representación del *Marat-Sade*, llamando a grupos como Cátaros o Bululú, recurría de nuevo a estos ámbitos renovadores para introducirlos en los circuitos comerciales, como señaló Pérez de Olaguer [ab.-jun. 1972c, 76]:

En este montaje se pone de manifiesto la validez del Teatro Independiente, pues yo diría que esto ha sido posible gracias a aportaciones anteriores, como las de Miralles y su Grupo Cátaró y las de Montanyés y su gente de Horta. Los movimientos colectivos, la declamación «coral» cultivados por estos grupos, se reflejan ahora en esta importante aportación profesional, basada en un serio trabajo de equipo.

La obra se estrenó en el Poliorama de Barcelona el 5 de febrero de 1972 con un gran éxito de crítica y público, y diez meses más tarde llegaba al Teatro de la Comedia de Madrid, donde se escenificó desde el 17 de noviembre, alcanzando más de doscientas representaciones. Pérez de Olaguer [ab.-jun. 1972c] destacó una de las claves del éxito del montaje de Marsillach y del acierto de su propuesta dramática y era que, aun calificando la puesta en escena como «uno de los espectáculos más antiteatrales que se han llevado al escenario», el público aguantaba en absoluto silencio las más de dos horas de representación. Sin embargo, esta aparente falta de teatralidad no era más que eso, pura apariencia. La ausencia de una gesticulación exagerada, de un ritmo nervioso o de un efectista juego cromático o de luces fue considerada como índices de su falta de teatralidad, aunque, en realidad, la negación de ese tipo de teatralidad implicaba otra estética, que, por rechazo, se convertía igualmente en teatral. La realización escénica de esta conversión fue el acierto de la apuesta dramática de Marsillach. La distanciamiento, la frialdad, la solemnidad, la comunicación directa con el público, los movimientos medidos y la monotonía cromática fueron teatralizados partiendo de una decidida voluntad estética que subyacía al trabajo de Marsillach.

La crítica [Álvaro, 1973, 104-110, 285] se mostró casi unánime en el elogio al trabajo de Llovet y Marsillach, así como del resto del equipo. Antonio Valencia (*Marca*) destacó la belleza de la composición de grupos en escena y su eficacia para centralizar el elemento clave de la obra: el discurso dialéctico en torno a la figura de Sócrates. Fernando Lázaro Carreter (*Gaceta Ilustrada*) recordó cómo la atención del público —es decir, los jueces de la representación— quedaba captada desde que el coro comienza a narrarle los antecedentes al juicio que va a tener lugar, un juicio en torno a la libertad del

hombre que se presentaba de forma ética y estéticamente actual. Francisco García Pavón (*Nuevo Diario*) la consideró «[u]na pieza de verdadera categoría intelectual y moral, servida con formas totalmente modernas, pero, eso sí, estudiadas, precisas, bellas, irreprochables». Efectivamente, entre tanta experimentalismo escénico que se pretendía fiel a unas u otras modas, pero de escasa calidad en su realización, la propuesta de Marsillach se presentaba con toda la modernidad de las últimas corrientes dramatúrgicas, pero con una claridad de formas que la hacía aceptable a los ojos de toda los públicos.

Sin embargo, frente a este elogio general que se supo procurar la puesta en escena de Marsillach, sonaron algunas de las voces críticas echando en falta más humanidad, realismo y sentimiento, y menos frialdad y limpieza formal. Marsillach había pasado del extremo del *Marat-Sade* al otro extremo. A partir del mismo discurso que había utilizado Pérez Coterillo [nov. 1973a] para criticar la brillantez metálica de la puesta en escena de Narros de *La cocina*, rechazó Fernández-Santos la asepsia formal de un tipo de puesta en escena cercana a un ceremonial en la que todo estaba ya preparado y medido de antemano:

A este ejercicio de lógica, más que de poética, le falta mugre humana, presencia humana, verdadero dolor. Es un espectáculo pulido y aséptico sobre una materia intelectual que abarca las miserias más entrañables y directas que suelen padecer los hombres oprimidos. La fría torre de marfil que Marsillach y sus actores nos proponen es una de las cosas menos socráticas que he visto en mi vida [Fernández-Santos, en.-feb. 1973].

El crítico de *Ínsula* rechazó la puesta en escena de Marsillach por un exceso de esteticismo, de creación plástica de un «limbo» en el que cada personaje se movía «como piezas de un dolor imaginario», es decir, ajenos a la espontaneidad, la pasión y el temperamento de los verdaderos conflictos humanos. Por su parte, Valle [25.11.1972], aún alabando «el límite de la austeridad y la sencillez» al que se llevó el espectáculo sin consentir la distracción de un solo espectador, criticó también un exceso de abstracción y generalización en la exposición del tema.

En 1973 Narros llevó a la escena a Arnold Wesker, autor perteneciente al movimiento británico de marcado carácter social-realista *angry young men*, que había conocido una notable difusión entre las formaciones teatrales más jóvenes.¹⁶⁵ La obra elegida, *La cocina* —en la que se reflejaba el ajetreado y jerárquico mundo de la cocina de un gran hotel presentado como metáfora de la deshumanización de la sociedad— ya había dado pruebas de ser un eficaz punto de partida dramático para una propuesta espectacular abierta a muy diferentes lenguajes formales que escapaban al realismo imitativo de corte naturalista, especialmente, a través de la difundida puesta en escena que la mítica compañía francesa de Arianne Mnouchkine, *Théâtre du Soleil*, realizó en 1967.¹⁶⁶ Narros huyó de una dramaturgia deformante que cayese en la farsa grotesca o el esperpento trágico y se decidió por un lenguaje más limpio, organizado y hasta aséptico, expresado a través de una marcada plasticidad, en el que cada personaje de los treinta que pueblan la obra, quedase definido por un rasgo, lejos de la introspección psicológica, como una pieza más de la máquina escénica a la que sirven. Según Pérez Coterillo [nov. 1973a, 65], defendía así una opción dramática más elaborada y menos primitiva ante aquellos que hubiesen deseado una expresión escénica más violenta, cáustica, negra o esperpéntica, que tendría capacidad comunicativa ante un público de «mentalidad primitiva» que no es el que acude a los teatros:

¹⁶⁵ Especialmente su trilogía, *Raíces*, *Pollo con patatas fritas* y *Estoy hablando de Jerusalem*, había conocido numerosas representaciones en los grupos de cámara, universitarios o independientes. Incluso, en 1966, *Raíces* llegaba a un escenario comercial en Madrid y el texto de la obra aparecía publicado en *Primer Acto* 79 (1966), con la difusión que esto implicaba. Para más información, véase el apartado dedicado a la evolución del discurso realista en la escena española.

¹⁶⁶ Aunque la obra de este joven autor fuese estrenada por el *Royal Court* de Londres, y dirigida por John Dexter al frente de *The English Stage* en 1961—lo cual significó el lanzamiento internacional de este autor—, fue Mnouchkine quien aportó un tratamiento espectacular radicalmente novedoso: un espacio circular que se dividía en dos partes, la cocina y el comedor del restaurante, de modo que el público que ocupaba un lado del escenario no veía el otro. En la escenografía, especialmente en el lado de la cocina, predominó el tono metálico, frío y aséptico y un ritmo *in crescendo* enfatizado por una interpretación cada vez más acelerada, pero siempre sujeta a una férrea disciplina actoral, expresión de la estricta jerarquía con la que funcionaba la cocina / la sociedad.

Lo otro, la caricatura, sería muy fácil. Yo creo que en un mundo aséptico, la mierda organizada y limpia, es mucho más terrible que la mierda mierda. Con esta tendríamos un esperpento valleinclanesco. La máquina pulcra es más espantosa. [...] O la gente no sabe escuchar o yo no me explico. Ya sé que ahora el efecto teatral fuerte sería que cada personaje saliese con cadenas... Hay que jugar ya a niveles absolutamente primitivos. [Pére Coterillo, nov. 1973a, 65]

Andrea D'Odorico diseñó una escenografía metálica, que huía tanto de la deformación esperpéntica que hubiese expresado un submundo oscuro de explotación humana, como la desnudez total, construida a base de acero o algún otro metal oscuro, que remitiese a la violencia social y la férrea jerarquización en la que el individuo se ahoga, en el tono escenográfico que él mismo diseñó para *Romeo y Julieta* o de los espacios inhóspitos de Puigserver para *Tot amb patates* o *La noche de los asesinos*.

A través de la propuesta dramática, el equipo de Narros expresaba una obra dramática cercana al naturalismo a través de lenguajes estéticos menos utilizados y con más capacidad sorpresiva sobre un público, sobre todo el más joven, reticente ante el realismo más mimético. Por medio de la puesta en escena, el texto cobraba nuevas proyecciones a través de un lenguaje más atractivo y comunicativo. La carga estética que producía un extrañamiento en el espectador y su valor plástico demostraban la voluntad formal de Narros y D'Odorico para presentar nuevas convenciones que ya no aspiraban a pasar inadvertidas, sino que se ofrecían reclamando todo su carácter artificioso, que era el que le daba el atractivo. El escenario, acotado por unos paneles translúcidos que dejaban ver a los camareros y las camareras en sus idas y venidas del comedor a la cocina, contenía cerca de una decena de grandes mesas de aluminio agrupadas en formas geométricas y sobre las que descansaban diferentes utensilios de cocina, cuchillos, cacerolas, cazos y gruesos platos. Los figurines constaban de camisa, delantal y gorro alto, todo ello en blanco, para los camareros, sobre pantalones negros, y cofia y delantal, también en blanco, sobre vestido negro, para ellas.

La obra, adaptada por Juan Caño Arecha, se ilustró con *Sirtaki*, música popular griega, y la canción de Víctor Manuel *Yo era feliz*. El numeroso reparto que encarnó el

animado fresco humano de *La cocina* estuvo integrado en su mayoría en actores y actrices familiarizados con propuestas escénicas renovadoras del teatro más joven que comenzaba a conquistar los escenarios comerciales. Entre ellos, se contaban a Jesús Cuadrado, Juan Sala, Joaquín Hinojosa, Julián Navarro, Juan Ignacio Macía, Margarita Mas, Juan Carlos Viñoles, Pepa Terrón, Celia Ballester y un largo etcétera. El movimiento escénico, bajo una calculada disciplina, expresaba el ajetreo *in crescendo*, a modo de resuello de una especie de máquina cuyos engranajes eran hombres que provocaban un rumor que descendía hasta el patio de butacas en un intento por transmitir más de cerca el ritmo acelerado al espectador. Platos lanzados de unos a otros, elaboración de comidas, camareros entrando y saliendo de forma precipitada cargados con los pedidos constituían los mecanismos que mantenían vivo a esa cocina-sociedad que aniquila al individuo. El ritmo de la interpretación se fue acelerando como expresión de la progresiva alienación del individuo en la sociedad capitalista. La dirección de Narros hizo que la exasperación, la expresión de esa máquina infernal se mostrase de manera casi natural, limpia, sin aspavientos, gritos de horror o carreras desenfrenadas, todo bajo el estudiado ritmo impuesto y la sumisa aceptación de los intérpretes-personajes. Solo al final de cada una de las dos partes que forman el espectáculo, un ritmo apocalíptico al que se une, al final de la segunda parte, al estallido revolucionario de Peter con su renuncia a seguir trabajando, ponía fin al armonioso, pero frenético espectáculo, en un clímax provocado por el furioso movimiento. A pesar de que el texto dejaba entrever el predominio del tono colectivo y del sentido de equipo a través de la uniformidad interpretativa y del rechazo a construir personajes centrales que resaltasen por encima de los demás, en la segunda parte, Narros centró la representación en Peter y en sus sueños de revolución.

La obra se estrenó el 7 de octubre de 1973 en el Teatro Goya y, salvando escasas excepciones, consiguió el apoyo unánime de la crítica madrileña [Álvaro, 1974, 142-151], que le concedió el Premio «El Espectador y La Crítica» al mejor trabajo de dirección, y del público, que convirtió la obra en centenaria. Aparte de las alabanzas al inteligente texto de Wesker y su interesante construcción dramática, los críticos supieron valorar el magistral trabajo de Narros, la brillantez de su propuesta formalista y los buenos resultados obtenidos al frente de un grupo de jóvenes actores carentes de la

experiencia de los teatros profesionales. Alfredo Marquerie (Pueblo) consideró magnífica la labor del equipo de Narros. Arcadio Baquero Goyanes (*Informaciones*) alabó la «precisión matemática y desenfrenada» con la que se movieron los treinta personajes. Manuel Gómez Ortiz (*Nuevo Diario*) apuntó igualmente el calculado ritmo imprimido a la representación: «tiempo cíclico, lento, moroso, primero; luego, trepidante; después, interiorizado, ahondador, y, por último, tenso y punzante, frenético, con sordina y algún clarinazo». Juan Emilio Aragonés (*La Estafeta Literaria*) subrayó el acierto de la propuesta escénica por la «inconcebible identidad plástica tan absoluta entre el propósito del autor y la escenificación de su texto». Ricardo Doménech [dic. 1973 - en. 1974] puso de relieve la inteligencia del director al huir del naturalismo: «un montaje de *La cocina*, que se atuviera solo al realismo del texto, habría sido un naufragio», destacando la «imaginación, libertad, extraordinario sentido plástico» demostrados por el equipo. No obstante, algunos críticos, como Adolfo Prego (*ABC*) y el mismo Álvaro, rechazaron el tono colectivo y la impresión de masa que buscó el director, acusando la falta de algún primer actor o actriz (propio del *star-system* contra el que luchaba el nuevo teatro) que diese color a la interpretación. Ramón Valle [15.9.1973], por el contrario, alabó el tono colectivo y apuntó la debilidad de la segunda parte debido a un intento de individualización de caracteres, centrado en Peter, que se revelaba «ingenua y hasta tópica». Pérez Coterillo [nov. 1973a], coincidiendo con Valle, llegó a echar de menos una expresión más violenta, negra y cruda de la realidad, carencia a la que contribuía un exceso de brillantez, esteticismo y pulcritud formal que no disgustaba al espectador:

El público que se sienta en la sala dará la razón absolutamente al empresario, porque no se ha demostrado que la opresión de que se habla en el trabajo aparezca como tal opresión. En la escena hay poca sensación de agobio, de sufrimiento de los trabajadores de la cocina. No se ve esa sociedad grasienta, el tiempo que pesa como años de una condena, el calor, las ganas de que llegue la hora de terminar, el agotamiento. No se consigue asquear a los espectadores [Pérez Coterillo, nov. 1973a, 65].

Tennessee Williams, uno de los pilares dramáticos de la escena realista a la vuelta del década de los cincuenta, volvía, unos diez años después, pasado el furor brechtiano, las corrientes grotowskianas y las modas del teatro popular, a un escenario español, traído por uno de los grupos que encabezaron el movimiento renovador, el TEI. De nuevo se recurría a las bases temáticas de la obra de Williams —el instinto, el deseo erótico, el psicoanálisis, la introspección psicológica, los caracteres patológicos, la mediocridad de una realidad que ya no puede ser ocultada y cierto fondo melodramático más o menos lírico—, pero, en esta ocasión, utilizados como pilares para una propuesta dramática ajena a todo realismo escénico. Después de la violencia, el desquiciamiento y el mundo surrealista lleno de raros objetos de *Mambrú...*, el TEI evolucionaba hacia un mundo estético, ajeno a la realidad inmediata, donde unos personajes debaten sus miedos y deseos en una sugerente atmósfera plástica de extrañamiento. La obra representada contaba la historia de dos mujeres sicópatas enamoradas de un homosexual y un pederasta evocado que no llega a aparecer en escena y que finalmente es devorado por unos pájaros. El TEI redujo el drama a sus componentes esenciales y prescindió del resto de la obra dramática, presentando a un Williams quintaesenciado, desnudo de cualquier conato de armazón verista que localizase el drama en un tiempo y en un lugar exactos. La puesta en escena universalizaba la obra colocándola en un espacio y en un tiempo míticos que solo existían en tanto que creación escénica. Sin demasiado ánimo aclaratorio, el TEI partía de los elementos esenciales de la obra de Williams para, con cierto ánimo enigmático, crear escénicamente un mundo sugerente a partir de la imaginación.

La escenografía, diseñada por Ignacio Valle, estaba formada por varias plataformas bajas, romboidales comunicadas unas con otras por medio de pasarelas a modo de laberintos, en cuyos espacios libres se sentaban los espectadores. Predominaba el color blanco y el piso estaba recubierto por una pequeña capa de gomaespuma. Al fondo, unido por una especie de superficie de escayola, se situaban tres especies de cuevas o nichos, fabricados con telas y materiales de desecho, que recordaban al *collage*, de donde salían y entraban los tres personajes, encarnados por Paca Ojea, Enriqueta Carballeira y Joaquín Hinojosa. La música electrónica de Francisco Guerrero y Pablo Riviera representaba a un cuarto personaje que no llega a aparecer. La introducción de

materiales orgánicos o usados en las escenografías, extraídos de la realidad y fácilmente reconocibles por el espectador, constituía ya una característica del teatro contemporáneo más innovador, que buscaba la comunicación con el espectador a través de las impresiones emocionales que pudieran sugerir los materiales y la textura de estos componentes. El predominio del blanco, los figurines simbólicos de corte ceremonial, el sonido de la música electrónica confería a toda la propuesta escénica un aire intemporal, mítico y ahistórico.

El montaje se estrenó el 29 de noviembre de 1974 en la sede del TEI, Pequeño Teatro. Tanto la crítica madrileña [Álvaro, 1975, 185-189] como el público mostraron sus recelos ante la atrevida puesta en escena de la obra de un autor realista bien conocido por los públicos españoles. La mayor parte de las firmas, como la de Manuel Gómez Ortiz (*Nuevo Diario*) o Adolfo Prego (*ABC*), censuraron la reductora lectura que se había presentado de la obra de Williams, disimulada tras una brillante puesta en escena sobre una abreviada adaptación que terminaba sumiendo al público en la confusión. Fernando Lázaro Carreter (*Gaceta Ilustrada*) denunció igualmente la desorientadora carencia de propuesta ideológica por parte del TEI bajo el reclamo de un teatro «contestatario y crítico». A pesar de que el análisis dramático fuese considerado, pues, de manera unánime como un fracaso, se reconoció la audacia y novedad formal de la puesta en escena. El mismo Lázaro Carreter se refirió a la «extraña e interesante propuesta de interpretación y montaje de una obra pensada y escrita para otra interpretación y otro montaje». En este sentido, Monleón [14.12.1974] elogió también el «serio y riguroso» trabajo del TEI, aunque apuntó la contradicción entre el espacio, los sonidos y el juego de luz, que tendían a acercar los personajes al espectador, y la retórica textual de carácter poético, que alejaba al público. Finalmente, concluía el crítico de *Triunfo* señalando el deficitario «trabajo previo» de dramaturgia del que se resentían algunas de las producciones de este grupo.

11. Ricard Salvat y Iago Pericot: *Kux, my lord!* (1970), de Josep Maria Muñoz Pujol, *El tuerto es rey* (1971), de Carlos Fuentes, y *Galatea* (1972), de Josep Maria de Sagarra.

A finales de los años sesenta, la EADAG, así como la Cía. Adrià Gual, con su director, Ricard Salvat, a la cabeza, comenzaba a desarrollar una marcada evolución hacia posturas escénicas más experimentales, alejadas de las formas del teatro épico que habían canalizado sus producciones más importantes desde su fundación. Esta tendencia a la exploración de nuevos lenguajes escénicos que ofreciesen una mayor flexibilidad temporal y espacial a la escena se encuadraba igualmente dentro del movimiento de carácter vanguardista que, desde la segunda mitad de los años sesenta y en muy variadas direcciones, trabajaba por llegar a unas formas teatrales evolucionadas que ya tenían muy poco que ver con los límites formales que imponían los realismos veristas. Este movimiento de renovación formal afectó tanto a los géneros clásicos, como a la puesta en escena de textos contemporáneos. Ya en 1969, el montaje de *Guadaña al resucitado*, de Gil Novales supuso no solo el llevar a los escenarios a un autor español contemporáneo, sino que también implicó una nueva formulación del realismo expresionista de corte esperpéntico, distanciándose de la mimesis de la realidad en beneficio de la exploración de nuevos universos formales. En este sentido, fue fundamental la introducción en la escena del mundo geométrico de Iago Pericot, que contribuyó eficazmente a la eliminación de las trazas naturalistas de una obra en beneficio de una lectura más universal, intemporal y sugerente. En 1970 se volvía sobre un texto de un autor joven, Josep Maria Muñoz Pujol como punto de partida para una exploración sobre sus posibilidades formales. La formación en 1971 de la Cía. de Teatro Nacional Àngel Guimerà,¹⁶⁷ bajo la batuta de Ricard Salvat, ofrecía la oportunidad de desarrollar en un marco más amplio una necesaria labor de renovación aplicada tanto a textos clásicos como modernos, conjugando, no obstante, la audacia formal de algunas propuestas con el respecto histórico de otras. De este modo, a un montaje basado en los valores dramáticos de otra época de *La filla del mar*, de Àngel Guimerà, con la que se iniciaba la nueva andadura del Teatro Nacional a modo de homenaje a su autor en 1971, le sucedía, un año más tarde, una *Galatea*, de Josep Maria de Sagarra, de fuerte cariz vanguardista. Junto a la labor de renovación de los clásicos que el Teatro Nacional debía acometer, Salvat no olvidó las obligaciones para con los nuevos autores, como Jaume Melendres, en un polémico montaje de *Defensa india de rei* —prohibido por la censura

¹⁶⁷ Sobre la polémica formación del Teatro Nacional de Barcelona y el controvertido nombramiento de los sucesivos directores puede consultarse Pérez de Olaguer [1990, 1995].

tras dos representaciones—, o el respaldo a propuestas experimentales, de dudosa eficacia económica en circuitos comerciales, como la escenificación del drama de Carlos Fuentes, *El tuerto es el rey*, ambos de 1971.

*Kux, my lord! o les metamorfosis reaccionàries*¹⁶⁸ constituyó un sugerente punto de partida para la experimentación con nuevos lenguajes escénicos. Su estructura en escenas cortas, la interrelación de planos y tiempos diferentes, así como el peculiar conflicto planteado en la obra —producto de la mística revolucionaria de los años sesenta— entre Moisès Jeroni Kux, actor de la vieja escuela con desmesurados sueños de grandeza que trataba de montar su última gran obra a su imagen y semejanza, *Kux, my lord!*, y el grupo de jóvenes actores que deciden revelarse contra el autoritario poder del primero ofrecía unos sugerentes motivos para la introducción de nuevos códigos. Esta condición de obra abierta fue la que inclinó a Salvat [1977] para su elección:

essent una obra tan volgudament «oberta», permetia, sense massa condicionaments, un àmbit d'experimentació i de risc extraordinari, que la convertia en un producte apassionant perquè haviem de precisar abans que tot els diversos termes i les possibles mostracions del seu llenguatge estètic, i, sobretot, perquè ens fornía un ampli marge de joc amb les nocions d'espai i temps teatrals, un replantejament de les actituds narratives usuals.

La propuesta dramaturgica, dentro de una libertad narrativa total, desarrolló un continuo juego de espacios y tiempos. Este dinamismo estructural encontraba su reflejo escénico en unos decorados igualmente en constante movimiento a base de mamparas y muros corredizos inspirados en el *pop-art*, que estuvieron al cuidado, así como los figurines, de Iago y Jordi Pericot. Siguiendo con el tono vanguardista, la música, encomendada a Salvador Pueyo, contó con el asesoramiento de Anna Ricci, Pere Portabella y Manuel Esteban. El experimentalismo que caracterizó todo el proceso de creación decidió a Salvat a llevar el espectáculo al Festival de San Sebastián, donde no pudo ser representado por prohibición de la censura. Entre el escaso público que asistió a

¹⁶⁸ La obra fue publicada por Edicions 62 en la colección El Galliner en 1977.

las representaciones privadas previas en la Cúpula del Coliseum, se encontraba Wladimiro Dorigo, director de la Biennal de Venecia, Sección del Festival de Teatro, quien invitó a la compañía a representar la obra en la edición del Festival de 1970.¹⁶⁹

El montaje de la obra de Carlos Fuentes *El tuerto es rey*, ya con la Cía Àngel Guimerà, constituyó una difícil prueba que, dada la complejidad y oscuridad del texto, solo podía ser afrontado desde un acercamiento formal al teatro, flexible y sin limitaciones. La obra conoció su estreno en francés unas semanas antes, bajo dirección de Jorge Lavelli, en el Teatro Ambassadeurs de París. El carácter polimórfico de sus dos únicos personajes, la señora Donata y el criado Duque, modificando continuamente sus papeles —de señora a criada, de criado a amante o de amante a hermano—, así como todo un denso planteamiento de fondo en el que, a través de un oscuro simbolismo, se hacía referencia al mundo precolombino, así como a las relaciones sociales en el Méjico actual, fue el intrincado punto de partida para una propuesta que exigía rigor y audacia. La ceguera de los personajes, sin que cada uno conociese la del otro, siendo cada cual esclavo y guardián al mismo tiempo, así como la infinita espera del señor que no llegaba, durante la séptima noche de vigilia en la que transcurre la obra, dieron lugar a la creación de un denso ambiente expresado a través de la violenta y sofocante interpretación, llena de continuas tensiones y odios entre Rita Macedo y José María Prada. Como expresaba el autor en un texto recogido en el programa de mano, los personajes, sumergidos en un continuo proceso de metamorfosis, se convertían en:

viajeros inmóviles [...], personajes latinoamericanos que transitan constantemente de la nostalgia a la esperanza, del recuerdo a la premonición, de una América hispana de lodo a una Europa de polvo, de ese espacio horizontal de los objetos a otro espacio vertical de naturaleza desposeída, de las selvas de tabasco a las aceras de París, y de las ocupaciones finales (esperar la muerte) a las originales (inventar la vida).

¹⁶⁹ La Cía Adrià Gual, para evitar las represiones posteriores que pudiera tener sobre el colectivo la representación de esta obra, decidió llevar *Ronda de mort a Sinera*.

Con el mundo fosilizado de la clase burguesa se mezclaban numerosos planos que remitían a otros tiempos y espacios, religiones y mitos antiguos de una cultura preadánica, referencias sociales que denunciaban la falta de armonización entre los diversos sectores que conformaban el mundo occidental contemporáneo. Se construyó un ambiente de misterio, magia, primitivismo y poesía que, sin apartarse del texto de Fuentes, potenciase la significación de su obra. Un poliedro desnudo, de Iago Pericot, custodiando un suntuoso sillón ocupaban la parte central del espacio. El resto del escenario se encontraba poblado por diversos muebles de estilo imperial en cromatismos claros y una iluminación blanca —alternada con ráfagas de luz que acentuaban el tono mágico— enfatizaban la impresión de un mundo anquilosado. En palabras del propio autor, era necesaria la construcción de «[e]spacios a un tiempo libres y envolventes —transparencias y opacidad gemelas— que deben encerrar el escenario, de viejos muebles del Segundo Imperio, dentro de un inmenso huevo de luz y polvo. Un espacio horizontal terreno, contenido dentro de otro espacio vertical, aéreo».

El montaje, estrenado el 6 de mayo de 1971 en el Teatro Poliorama, fue recibido por la crítica con recelo y admiración al mismo tiempo: recelo ante una obra cuya inteligencia parecía imposible y admiración frente al trabajo creador del director, el escenógrafo y los intérpretes. A pesar del éxito del estreno, la mayor parte de la crítica coincidió, pues, en señalar la insalvable dificultad para entender lo que se decía desde el escenario. Ante este obstáculo, buena parte de los profesionales de los medios de comunicación desaconsejaron la escenificación de un complejo texto dramático que parecía más adecuado para la paciente lectura de sus hallazgos literarios que para su representación. Así, por ejemplo, Farreras [8.5.1971] dijo: «nos atrevemos a decir que la formulación no logra claridades de simbolismo expositivo con poder de comunicación. [...] al espectador no se le exige ya un esfuerzo, no se le exige que colabore, se le exige que adivine y que intuya. Lo que posiblemente ya sea exigirle mucho...». Frente a esta postura generalizada, otro sector de la crítica defendió el texto a partir de un nuevo modo de recibir el teatro. Corbero [10.5.1971] aconsejó al público una actitud receptiva diferente a la que se tenía frente al teatro tradicional: «Si se pretende desentrañar los simbolismos que a modo de lianas se cruzan y descruzan, se verá en vuelto, inmovilizado. Para entrar en ese mundo reflejado, para aspirar a conocer sus bellezas o

acaso su mortal fealdad, solo existe un camino, una clave: la sensibilidad. Por encima de la comprensión, las sensaciones». El constante cruce de símbolos y mitos, la barroca capacidad de fabulación, el continuo dinamismo espacio-temporal, así como la abstracción escenográfica, exigían —a juicio de algunos críticos— una recepción menos intelectualizada y más sensitiva. La necesidad de un nuevo tipo de comunicación fenomenológica a partir de unos códigos artificiales que rechazaban la mimesis ilusionista fue un requisito que comenzó a expresar el teatro más vanguardista de aquellos años.¹⁷⁰

A pesar de los reparos a la comprensión de la obra y a ciertas suspicacias hacia algunas audacias formales, el juicio a la labor de montaje e interpretación fue casi unánimemente positivo. Manegat [8.5.1971], a pesar de confesar no haber entendido nada —«Pasarse la noche intentando comprender lo que quiere decir lo que se dice y no se entiende, me parece muy poco, teatralmente, pedagógico»—, calificó la dirección de Salvat, así como los decorados, como «muy buenos» y elogió la interpretación, apuntando, sin embargo, un tono de voz excesivamente elevado. En un nivel más entusiasta, Farreras calificó la interpretación de «excelente» y la labor de Salvat como «un esfuerzo de comprensión notorio», que merecía «figurar sin duda en la lista de sus mejores aciertos. Ha sabido crear el clima exacto, hasta el agobio y hasta la angustia; ha sido el completo y atento colaborador que el texto exigía». El crítico, calificando el trabajo de Rita Macedo de «agotador e impresionante», describía la labor de ambos intérpretes en los siguientes términos: «En ese continuo tejer y destejer situaciones, insinuar trasfondos, disfrazar con veladuras el paso inestable entre realidad y sueño, el dúo de intérpretes de *El tuerto es el rey* han sido capaces de alcanzar todas las gradaciones del matiz».

Como ejemplo de renovación de la expresión escénica de un texto clásico del teatro catalán a través de nuevas formulaciones escénicas, baste citar el montaje de *Galatea*, estrenado también por la Cia. Àngel Guimerà en el Teatro Moratín el 24 de enero de 1972. En ella, se planteaba una alternativa de modernización de una obra, cuyo estreno tuvo lugar en 1948, por medio de una nueva estética que ya nada tenía que ver con el realismo naturalista planteado en la obra de Sagarra. Una vez más, se recurrió a

¹⁷⁰ Compárese este tipo de comunicación teatral con la polémica surgida en torno al montaje de Els Joglars, *Mary d'Ous*.

una desconcertante formulación escenográfica de Iago Pericot a base de formas geométricas, como cubos o rampas, entre las que se movían los personajes. Como era previsible, el audaz intento de renovación fue recibido entre pareceres muy diversos. Desde el rechazo ante un esfuerzo de modernizar en vano un texto ya envejecido por medio de piruetas formales, hasta el aplauso más entusiasta. Entre estos últimos se encontraba Fàbregas [1987, 134], quien destacó la labor de Salvat: «molt pensat i molt acurat, que ha procurat d'aïllar el text sagarrià de qualsevol record naturalista», así como los trabajos de Teresa Cuniller, Ramon Duran, Albert Socias, Jordi Serrat y Maria-Jesús Andany.

12. José Luis Gómez: *Informe para una academia* (1971), de Frank Kafka. *El pupilo quiere ser autor* (1971), de Peter Handke

La llegada de José Luis Gómez a los escenarios españoles con la dramatización del texto de Frank Kafka, *Informe para una academia*, y la obra de Peter Handke, *El pupilo quiere ser tutor*, bajo la dirección conjunta de Peter Fitzi y el mismo José Luis Gómez supuso un nuevo empuje a una corriente teatral que, a partir de los primeros años setenta, se volvía sobre sí misma, inquieta por investigar y experimentar sobre sus propios medios de producción y expresión de significados. José Luis Gómez, residente en Alemania desde 1960,¹⁷¹ se incorporaba a la escena española con una sólida formación teatral como actor, que había pasado por el aprendizaje junto a Jacques Lecop y Jerzy Grotowski. Su formación extranjera le permitió enfrentarse con la creación teatral de forma decidida a partir de presupuestos que en la mayoría de los ambientes teatrales españoles más renovadores tan solo comenzaba a apuntarse. El conocimiento y dominio de su propio cuerpo como máquina de inagotables posibilidades de expresión era ampliado al vasto sistema de signos que configura el teatro como un espacio de

¹⁷¹ Nació en 1940 y estudió en el Instituto de Estudios Teatrales de Bochum entre 1960 y 1964. Entre 1964 y 1970 recorrió gran parte de Alemania, como Gelsenkirch, Nüremberg, München, Frankfurt y Düsseldorf, realizando trabajos para teatro y televisión, medios en los que obtuvo un reconocido prestigio como mimo y actor.

comunicación de gran riqueza que ofrecía los más diversos canales para la producción de significados.

Al igual que para otros grandes creadores teatrales de la contemporaneidad que concibieron el texto literario, en determinados montajes, como un punto de partida o, en cualquier caso, un proceso de creación paralelo o autónomo con respecto al espectáculo teatral, como Puigserver, Marsillach o Salvat, la escena se presentaba ante Gómez con una inmensa variedad de recursos con los que el director, el escenógrafo y los actores debían experimentar con el fin de llegar a alcanzar la máxima eficacia comunicativa con el espectador, es decir, la expresión estética más apropiada, sugerente y ajustada a aquello que se quería transmitir. De este modo, el teatro devenía en un interesante laboratorio, una sala de ensayos donde los diferentes creadores del fenómeno escénico experimentaban con los numerosos medios de expresión —luces, colores, formas, sonidos, músicas, movimientos, gestos...— hasta encontrar la formulación más adecuada. Maria Aurèlia Capmany [13.10.1973], a raíz de la representación de *Gaspar*, de Peter Handke, se refería al trabajo de interpretación de Gómez como una máquina de expresión artística en manos del propio actor-director, como si el teatro fuera una paleta de colores con los que Gómez expresara su propia personalidad creadora: «el escenario es para José Luis Gómez una tribuna y un laboratorio».

El acercamiento formalista, e incluso estructuralista, al proceso de la creación teatral es el que Gómez reivindicaba para su obra, el enfrentamiento libre, sin limitaciones canónicas o de escuela, ante el acto de la creación. Desde este punto de vista, rechazaba tanto la imitación naturalista y sus derivados, como la deformación farsesca, la tradición grotesca o el esperpentismo del que tanto se abusó, a modo de solución fácil y rápida, en el teatro contemporáneo supuestamente renovador, «quiero un teatro que no sea “esperpento” y lo digo así porque todo el teatro joven lo es en farsa. No, no, no creo que esa sea una “posibilidad” ahora y aquí; más bien creo que es lo que está más al alcance de la mano» [Gómez, oct.-nov. 1973, 18].

A partir de estos planteamientos teatrales, Gómez denunciaba la escasez de acercamientos radicalmente formalistas al teatro —tal y como exigía Nieva—,

acercamientos en los que el estilo, entendido en toda su variedad de formas y posibilidades, expresase la conciencia de la obra, de modo que la estructura de la gramática escénica se erigiese en su significado:

En España he visto muy poco planteamiento formal a ultranza; es decir, que un lenguaje claramente genere un comportamiento, que un lenguaje genere una forma de hacer, que un lenguaje —una estructura de lenguaje como es la obra escrita— genere una serie de colores, una serie de cosas con tanta radicalidad, o con el deseo de tanta radicalidad, como lo hace Víctor [García] [Lara/Galán (entr.), 7.4.1973].

Antes que a través de la adscripción a una determinada escuela o estética teatral, el trabajo de Gómez —en paralelo a lo que estaba sucediendo con muchos de los creadores teatrales contemporáneos— exige una aproximación que parte de su afinidad a una determinada concepción del teatro como máquina de producción de significados, es decir, por su forma de construir la comunicación teatral en tanto que espectáculo, ya que el estilo de cada puesta en escena venía subordinado al tipo de montaje que se llevase a la escena. De esta suerte, en su obra, la determinación de los lenguajes escénicos viene dada por el planteamiento dramático que les preceda. Así pues, los resultados se resisten a ser enmarcados dentro de una u otra corriente estilística y exigen un acercamiento de método más que de estética.

Coherente con estos puntos de partida en torno a la creación escénica, sus primeros trabajos como director e intérprete en *Informe para una academia* y *El pupilo quiere ser autor*¹⁷² supusieron una auténtica lección-exhibición de las posibilidades expresivas del cuerpo humano a partir de una verdadera conciencia de creador por parte del dramaturgo-director-actor. Ambas obras se presentaron en un solo programa en el II Festival Internacional de Madrid, en el Teatro de la Zarzuela, los días 2 y 3 de noviembre de 1971, bajo la rúbrica «Gómez-Fitzi» creada para este fin. La primera¹⁷³ constituía un

¹⁷² En esta obra, junto con José Luis Gómez, actuaba Ramiro Oliveiras.

¹⁷³ El texto de la adaptación, realizada por el mismo Gómez, fue publicado en *Primer Acto* 139 (dic. 1971), 58-65.

reto que Gómez ya en 1962 se había planteado y al que renunció por no considerarse suficientemente preparado. Ahora, por invitación del II Festival Internacional de Madrid y con el apoyo del Instituto Alemán, se enfrentaba a una empresa que le exigía un trabajo conjunto de dramaturgia e interpretación. A lo largo de los cuarenta minutos que duraba el monólogo, Gómez enfatizó la teatralidad de su interpretación, subrayando el nerviosismo del simio ante la ocasión de hablar frente a académicos y la exposición orgullosa —no sin cierta nostalgia por la libertad perdida de su antiguo hábitat salvaje— que este hacía del proceso de adaptación a la civilización de los hombres, en el que, como hitos principales, destacaba la maestría conseguida en los actos de beber, fumar y escupir. La caracterización del simio como artista del Teatro de Variedades ofrecía igualmente la oportunidad de darle una plasticidad añadida al trabajo de interpretación, al que se sumaba la ingenua ostentación de la ridícula elegancia del primate, que remitía a su actividad diaria en el mundo del espectáculo. Su vestuario ya adelantaba este carácter teatralizante y ridículo: un traje de Pierre Cardin con una vistosa corbata y una flor en el ojal. El maquillaje de la cara fue llevado a cabo por profesionales de la televisión alemana. La iluminación, que aparecía con la entrada del simio en escena y se desvanecía al final con la conclusión del informe, contribuía igualmente a subrayar la artificiosidad del grotesco «informe» presenciado por los académicos-espectadores.

Gómez partió de una interpretación identificada con la naturaleza animal del personaje, que expresó a través de movimientos y gestos contruïdos a través de un estudio de los movimientos de este tipo de animales. La voz estuvo marcada por la utilización de los diferentes resonadores y recurrió a la ruptura de los tonos y a una pronunciación palatal que evidenciase el reciente aprendizaje lingüístico del simio: «Todo debía estar al servicio del texto, pero con calidad muscular, rítmica y plástica» [Gómez, dic. 1971, 57]. «Minuciosidad» y «plasticidad» fueron dos de los rasgos esenciales en su trabajo. Para intensificar la plasticidad y, al mismo tiempo, el sentido sórdido y trágico expresado en la obra, se substituyó un pupitre verista por una estructura de tubos de hierro, que ofrecía mayores posibilidades para los movimientos propios del animal. Así pues, se ofreció un alarde de estudio y técnica interpretativa buscando siempre el equilibrio entre la naturaleza animal del protagonista y sus artificiosas marcas dejadas por la civilización humana. El simio se presentaba como una grotesca y sórdida imagen,

arrojada a la cara de los espectadores —introducidos en la obra como académicos a quienes se dirigía el *Informe*— del proceso de degeneración cultural y humano al que había llegado el hombre occidental.

Al igual que en el caso de *Informe... y Gaspar*,¹⁷⁴ en *El pupilo quiere ser autor*¹⁷⁵ se volvía a dramatizar el proceso de alienación que implicaba todo proceso de aprendizaje a través de la educación, la asimilación de unas determinadas formas culturales o, simplemente, el estudio de un idioma. En estas tres obras, la comunicación teatral entre la escena y el espectador se presentaba como un medio eficaz para poner al descubierto el carácter contingente y desvelar la falsa naturalidad de las convenciones sociales, desde un mero saludo, que fue uno de los primeros aprendizajes que realizó el simio, hasta el lenguaje. Con este fin, Gómez, siguiendo la voluntad estética que definió sus primeros montajes en España, recurrió a una sutil, pero efectiva estilización de los objetos, decorados, movimientos y gestos, subrayando su plasticidad y creando un ambiente teatral de una marcada artificiosidad al que contribuía el carácter mudo de toda la obra. El mismo Gómez llegó a expresar su recelo ante el fuerte grado de formalismo que exigía la puesta en escena de Handke: «Hay un formalismo específico en Handke que puede obstaculizar la recepción del espectáculo en España» [Gómez, ab. 1971a, 57]. La función dramática de este consciente tono plástico de la escena y de la interpretación consistía en introducir una nueva perspectiva de extrañamiento sobre el objeto o la acción que se presentaba, «desafío dirigido al público para que este aprenda a ver y a mirar de nuevo» [Gómez, ab. 1971a, 57]. Al igual que en el *happening*, con el que la obra de Handke guarda cierta proximidad, la propuesta dramática tenía como objetivo la presentación de objetos y acciones cotidianas, rutinarias y muy concretas, pero situadas en la base del comportamiento social diario, a través de la mirada distanciada del pupilo/del simio/de Gaspar: «las acciones, por su desnudez y su calidad de arquetipos, acaban adquiriendo una dimensión poética y plástica» [Gómez, ab. 1971a, 58]. Esa mirada, expresada a través de «una dimensión poética y plástica», se convierte en la mirada de extrañamiento del propio espectador, quien descubría igualmente por

¹⁷⁴ Segunda obra de Handke dirigida en España por José Luis Gómez en 1973.

¹⁷⁵ El texto de *El pupilo...* puede consultarse en la adaptación de Gómez en *Primer Acto* 131 (ab. 1971), 59-68.

medio de una perspectiva descentrada, el carácter contingente, artificioso e incluso perverso no solo de las formas culturales más extendidas, como es el lenguaje, sino también del propio mecanismo del teatro a través del cual se hacía la denuncia. El teatro, al desvelar la artificiosidad de la realidad social que rodeaba al individuo, declaraba su verdadera naturaleza igualmente artificiosa y convencional.

Las acciones de marcado carácter performativo, cercanas a la teoría teatral del *happening*,¹⁷⁶ fueron jalonando el desarrollo dramático de la obra ofreciendo a Gómez un punto de partida adecuado para una minuciosa preparación de estas, ya que, sin caer en la farsa o en la exageración de las formas, se debía expresar de forma totalmente estilizada, simplemente a través de los movimientos, la ralentización del ritmo, los figurines y los decorados, pero sin que cada una de las acciones, objetos y decorados perdieran, a través de la afectación, su carácter cotidiano, normal, prototípico con el que el espectador las pudiera reconocer. La versión presentada en Madrid varió sustancialmente el texto original, en el que el pupilo tras ser instruido en el manejo de la máquina cortadora de remolacha por el tutor, terminaba accionándola para cortarle la cabeza cruelmente. Gómez optó por una propuesta menos truculenta que se deleitaba en una detenida y meticulosa ejecución de cada uno de los actos que formaban obra. La acción de comerse la manzana con la que se abre la obra, el hecho de encender una cerilla, de echar arena sobre el agua escuchando su sonido, o, simplemente, el estado de estar de pie debían marcarse por medio de una realización extremadamente cuidada, pero no afectada, como acciones alejadas, que, sin perder el tono cotidiano, aparecieran bajo una perspectiva nueva. La recuperación para la escena de las acciones mínimas o cotidianas presentadas desde un nuevo ángulo era una de las aportaciones que a Gómez más atrajeron del texto de Handke: «Descubre, a través de acciones mínimas, esenciales, la cantidad de terror, de represión o de angustia que puede haber en los gestos cotidianos» [J.P.Q. (entr.), 4.11.1971]. En este sentido, el actor-director situaba la obra del autor alemán dentro de la corriente surgida en el mundo occidental de recuperación del sentido estético de lo inmediato, trivial o cotidiano que exige del espectador una nueva concepción y actitud receptiva hacia la obra de arte:

¹⁷⁶ Sobre la teoría del *happening* y el discurso performativo véase más adelante el análisis del concierto Zaj y del espectáculo de *Els Joglars, Mary d'Ous*.

El arte contemporáneo nos ha mostrado que lo bello no es siempre lo desusado, lo insólito o lo extraordinario. Desde los hallazgos de los surrealistas, el *pop*, el cine de Godard, el *underground* americano, por dar unas referencias más o menos cercanas, nos hemos ido concienciando de que las cosas más pobres reventan de matices y de sugerencias. Tal y como Handke plantea su obra, los esquemas de asociaciones del espectador medio son impotentes [J.P.Q. (entr.), 4.11.1971].

El mismo autor advierte repetidas veces en el texto que las acciones se deben realizar cuidando cada uno de sus detalles, pero como si nadie estuviera mirando, con cierta dejadez o falta de expresión o grandeza, de modo que el azar, la espontaneidad o la casualidad, elementos claves en la teoría del *happening*, parezcan tener cabida en la escena. La introducción de un gato en la escena es la prueba más patente de este deseo de «in-formar» lo más amorfo, la propia dejadez, el azar o la espontaneidad. No obstante, estas acciones, construidas con una fuerte componente performativa, debían integrarse dentro de la unidad dramática de la obra, contribuyendo al desarrollo y no a la fragmentación de esta, como sucederá en otro tipo de montajes:

Precisamente, los elementos de *happening*, introducidos por Handke en la obra con vistas a una sensibilización de la capacidad receptiva y observadora del público, no deben hacerse nunca autónomos, por el contrario han de estar siempre en función de la dialéctica Pupilo-Tutor, y sustentar la calidad rítmica y poética del espectáculo [Gómez, ab. 1971a, 58].

La búsqueda del sentido plástico y poético de cada elemento escénico constituyó la guía del trabajo escenográfico e interpretativo de Gómez, a quien Ramiro Oliveiras le daba el contrapunto en el personaje del tutor. Los figurines, las expresiones, el crujido de la manzana al ser mordida, el ruido del agua o el mismo ritmo de las pisadas debía encontrar una sugerente expresión estilizada que demostrase el carácter artificioso, pero real, de todo lo que aparecía en la escena. Inspirándose en la pintura de Alfredo Alcáin, Gómez buscó un carácter arquetípico, pero de marcada plasticidad, para los decorados,

que debían ser bellos como estereotipos. Recurrió a telones que representaban la fachada de la casa labriega, el campo de maíz con los pájaros, a la izquierda, y el campo de remolacha a la derecha. Al no disponer de un escenario giratorio, como fue el caso en España, los mismos personajes, dando la vuelta a los telones cambiaban los decorados, introduciendo el atrezzo necesario para la siguiente escena. Para el pupilo se tomó como modelo un joven campesino andaluz, de cara redonda, con barba, guapo, cierto tono picaresco y carente de dramaticidad; para el tutor se encontró el correspondiente tipo español al terrateniente del texto original en un capataz o mayoral, de tez rosada y pelo moreno. El telón, que representaba el campo de maíz, tenía partes móviles que intensificaban la artificiosidad realista del escenario. Con respecto a los maquillajes, Gómez, siguiendo las sugerencias del mismo texto de Handke, utilizó unas máscaras de goma muy fina que se adaptasen al rostro y, sin eliminar su movilidad, enfatizasen la plasticidad. El acabado debía tener «una calidad “chinesca” o “japonesa” en lo que corresponde al perfecto trazado de los rasgos, los ojos, las cejas, la boca» [Gómez, ab. 1971b]. El calzado debía producir un ruido característico que definiese a cada personaje, incluso cuando el tutor se descalzaba debe seguir andando de modo que el sonido de sus pasos lo identificase. El telón fue de lienzo blanco, pero sin llegar a cubrir todo el decorado, con lo que su carácter de telón de teatro se hacía más evidente, de modo que el mismo telón, elemento que más desapercibido podía pasar para los espectadores, marcaba su «telonidad», su calidad de elemento teatral, reclamando así explícitamente su naturaleza semiótico dentro de la obra. Desde el telón, se lanzaban algunos interrogantes al público acerca de la posibilidad de que pupilo y tutor llegasen a intercambiar sus papeles, como si constituyesen dos polos opuestos que se complementaban. Los movimientos, como ya se ha adelantado, rechazaron cualquier tipo de afectación u ostentación, y subrayaron la claridad de resolución y la calidad en su ejecución.

La presentación de este programa en el II Festival Internacional de Madrid supuso un memorable sorpresa a la que no le faltó una entusiasta acogida. El trabajo de Gómez mereció todos los elogios, sin que esto evitase ciertos reparos hacia el tono excesivamente experimental de la obra de Handke. Prego [4.11.1971] mostró su admiración por las cotas interpretativas alcanzadas por Gómez con el texto de Kafka: «tocó el techo de las posibilidades de un texto patético y satírico, cómico y temible. [...]

nos ofrece una presencia física en que los rasgos, las actitudes y todo el comportamiento anatómico evidencian la condición simiesca del conferenciante. Escalofría su verismo». Sin embargo, la valoración de la segunda pieza fue más controvertida, calificándola de «ejercicio de la llamada “expresión corporal”». En este sentido apuntó la versión «españolizada y suavizada» de Gómez y, sin negar algunos «momentos de emocionante ternura o de violencia repelente», juzgó la representación de tediosa, especialmente por la ausencia de palabras: «Resulta demasiado larga esa pieza. La expresión corporal es, en efecto, un lenguaje que revela porciones de la realidad dramática, quizá nunca exploradas a fondo, pero lo que no puede ser es un sustitutivo definitivo de la palabra hablada». Álvarez [4.11.1971] se refirió a «dos muestras experimentales de notable categoría», en las que sobresalió el trabajo de Gómez, cuyo «repertorio “gestual” maravilló al público». Con respecto a la pieza de Handke, criticó la versión, alejada del trágico argumento original, aunque no dejó de admirar una nueva «lección perfecta de mimo. La rebeldía de Handke contra la palabra no podía hallar mejor intérprete. El público volvió a ovacionarle, ahora al lado de Ramiro Fernández [sic]». Con un tono menos entusiasta, Fábregas [1987, 169-171] criticó el brillante exhibicionismo de la interpretación de Gómez en *Informe...*, alejado de los intereses del texto kafkiano. También se refirió a la meticulosa lentitud de *El pupilo...*, señalando que no se trataba de un elemento anárquico, sino calculado, medido y estudiado, y calificó las interpretaciones de Gómez y Oliveiras como «impecable, extraordinària».

13. José Luis Gómez y Fabià Puigserver: *Lysístrata*, de Aristófanes (1972)

Tras su presentación en el II Festival Internacional de Madrid, Gómez dirigió la adaptación libre realizada por Enrique Llovet de *Lisístrata*, de Aristófanes. Las características dramáticas de la obra de este autor griega constituían un excelente punto de partida para un trabajo renovador que buscara el desarrollo de nuevas formas escénicas.¹⁷⁷ Para su primer trabajo de producción plenamente española, acertó a

¹⁷⁷ Con respecto a las posibilidades que ofrecía Aristófanes para una propuesta escénica innovadora podrían referirse numerosos montajes del teatro contemporáneo. Baste, por ejemplo, uno de los trabajos más renovadores de la labor de Miguel Narros como director del Teatro Español (2.12.1969) a partir de

rodearse de los condicionantes materiales y los colaboradores artísticos que le posibilitasen un enfrentamiento abierto e imaginativo con la creación teatral a partir de la libertad formal. Con este fin, recurrió a un grupo joven de actores organizados en cooperativa y agrupados en torno a Aurora Bautista y Juan Francisco Margallo dispuestos a renunciar a los divismos del teatro tradicional, un escenógrafo y figurinista de acreditada trayectoria creadora, como era Fabià Puigserver, un músico como Carmelo Bernaola y un adaptador imaginativo y abierto como Llovet, experimentado en la actualización libre de textos clásicos. Desde el principio se rechazaron las convenciones formales que habían definido la tradición teatral de la representación solemne, ceremonial y elegante de la tragedia griega. Se hizo tabla rasa de los cánones y formas heredadas y se buscó una expresión formal de nueva planta que confiriese a la propuesta escénica una nueva estética llena de eficacia comunicativa y actualidad, de modo que la expresión imaginativa y original del mundo griego no excluyese el referente real y el discurso ético en torno a los horrores de la guerra, el erotismo y la pudibundez e hipocresía social. El trabajo dramaturgico partió de una gran libertad formal de modo que la creación adquiriese un aire desenfadado de espontaneidad y libertad que no encontrase límites. Ya en la cuidada adaptación literaria de Llovet, fueron numerosos los apartes en los que los personajes, separando las máscaras de sus rostros, se dirigían al público para expresar sus cuitas o aducir las razones por las que una determinada palabra de carácter grosero o

una adaptación de Fernando Díaz Plaja de *La paz*. Ya en esta puesta en escena, figuraron Carmelo Bernaola al cuidado de la música, así como Fabià Puigserver como figurinista y escenógrafo. Se presentó un Aristófanes contemporáneo, lleno de alusiones anacrónicas al mundo occidental actual y a través de una estética totalmente moderna basada en un acelerado ritmo escénico y una iconografía basada en motivos circenses y relativos al mundo del deporte con cierta inspiración *pop*. A juicio de la crítica, los resultados, sin embargo, no respondieron a las ambiciones. Véase la descripción que ofrecía Marquerie del espectáculo: «La grúa, los silbatos deportivos, los megáfonos, los ballets a imitación de Bejart —pero sin su genialidad— apoyados en la música atonal de Bernaola y en la coreografía de Elvira Sanz; el medio “strip-tease”—medio porque la artista lleva malla—, que no viene a cuento, la caracterización de un Mercurio afeminado, no sabemos por qué; los figurines de Puigserver, con tendencia a la astronáutica; los gritos histéricos, las carreritas por la rampa; el tono de truchimán con que se le obliga a hablar al esclavo; las amañeradas exageraciones de Hierocles, que no convienen a ese papel; las reiteraciones, el barullo; la provocación, y todo lo demás arrancaron al final de la representación algunos silbidos de las alturas, contrarrestados, todo hay que decirlo, por ovaciones y bravos de otra parte del público» [Álvaro, 1970, 251].

vulgar no podía ser dicha en escena. En otras ocasiones, los términos «malsonantes» fueron sustituidos por alusiones irónicas, por medio de deformaciones fonéticas, sonidos guturales o algún «etcétera», de manera que la supresión no afectase al carácter descarado y erótico de la obra dramática. Llovet realizó una adaptación libre que subrayó los aspectos eróticos y vulgares del mundo aristofanesco para poner de manifiesto la hipocresía actual. De acuerdo con las corrientes dramáticas del momento, aumentó los elementos corales, como apuntó él mismo:

He intentado, con la ondulante organización de unos distanciamientos y unos acercamientos, mantener el tono y el aire de la protesta aristofanesca, y recordar a los espectadores que viven en la hipocresía de una sociedad que mata mil veces más que Atenas y no es capaz de soportar el color y la intensidad de la protesta ateniense [Álvaro, 1973, 137].

Puigserver ideó, acorde con el carácter creativo de todo el montaje, una escenografía y figurines imaginativos que rompían con los clichés de túnicas, escalinatas y columnas que poblaban la iconografía teatral de la tragedia griega. El escenógrafo y director catalán propuso una escenografía metafórica, el segundo «invento»¹⁷⁸ [Abellán, 1993, 208] —como él los denominaba— en los que se presentaba un dispositivo espacial totalizador, metáfora permanente del sentido ideológico global de la escena. En este caso, un gigantesco colchón blanco en el que se hacía visibles parches y remiendos, y en el que las formas remitían al mundo de la mujer y la femineidad, que caracterizan esta obra. A través de un sorprendente mundo estético de tono rupestre y primitivo se acentuaban las protuberancias acolchadas y la blancura y luminosidad del algodón que llenaba el escenario. Aunque, las protuberancias tuvieron que ser disimuladas por la censura, esta no reparó en la flacidez de las lanzas que esgrimían los personajes o en las ollas sin tapadera que se sacaban a escena. Acorde con el carácter primitivo y la importancia sensorial de los materiales utilizados, los figurines, hechos de andrajos, medias rotas superpuestas y camisetas a trizas, remitían a un mundo igualmente primitivo, al que contribuían las máscaras inspiradas en la *Commedia dell'Arte*. El

¹⁷⁸ El primero fue la lona elástica utilizada para la puesta en escena de *Yerma*, de Federico García Lorca, bajo la dirección de Víctor García en 1971, un diseño que levantó una amplia polémica.

carácter orgánico de los materiales —algodón, madera, hilo, mimbre— cobraba una importancia central en la percepción sensorial del primitivismo a través de la escenografía y los figurines.

La interpretación estuvo marcada por un tono joven y espontáneo y una marcada teatralidad en movimientos y gestos como correspondía a los orígenes teatrales de la mayor parte del reparto y a un director especialmente entrenado en la expresión gestual de acciones y sentimientos. Monleón [19.2.1972] apuntó la impronta de Marta Schinca, José Estruch y Roy Hart, muchos de ellos ligados al TEI. Entre los intérpretes se encontraban, aparte de Aurora Bautista y Juan Francisco Margallo, novedosa alianza entre el teatro comercial y el independiente, Maite Brik, Julia Peña, María Luisa Rada, Ruth Guerrero, Fidel Almansa, Emilio Hernández, que ya trabajó como ayudante de dirección de Gómez, Francisco Racionero, Enrique Navarro, Felipe Gallego, Jesús Alcaide y Joaquín Hinojosa, quien también hizo de ayudante de dirección. La interpretación se canalizó a través de unos coros que, por la cantidad de texto que declamaban, debían ser portadores de la teatralidad y expresividad de la obra, elemento central en la aproximación de Gómez al teatro. El coro confería un determinado ritmo y movimiento a toda la puesta en escena, que sustituyó el tradicional hieratismo, solemnidad y carácter ritual por una nueva estética, innovadora pero no carente de una disciplina. Gómez intentó evitar en todo momento la introspección psicológica, la interpretación interiorizada o el exceso de demagogia verbalista en un texto. Ya desde la adaptación, se introdujeron numerosos elementos distanciadores que acentuasen el carácter teatral de la interpretación, como por ejemplo, un plano metateatral en el que los actores salían de sus personajes para comentar sus acciones o dirigirse al público.

La obra se estrenó el 6 de febrero de 1972 en el Teatro Eslava y de ahí pasó al Goya, donde se mantuvo hasta junio, rebasando las 200 representaciones. La crítica [Álvaro, 1973, 137-142] reaccionó positivamente ante la audacia y novedad de la propuesta escénica. Así, por ejemplo, José María Claver (*Ya*) y Adolfo Prego (*ABC*) juzgaron eficaz la innovadora propuesta teatral para su comunicación con un público actual, al igual que Juan Emilio Aragonés (*La Estafeta Literaria*), quien elogió la teatralidad, en ocasiones «granguñolesca», y el ritmo imprimido en los combates

dialácticos y en las luchas de lanzas. Alfredo Marquerie (*Pueblo*) saludó el «gracioso» decorado de Puigserver y el acierto expresivo de su «blancura elástica» y «luminosa». Pablo Corbalán (*Informaciones*) subrayó la habilidad para mezclar el realismo de fondo con la imaginación expresiva, sobre todo de los elementos corales. Antonio Valencia (*Marca*) apuntó la «vaga mediterraneidad ambiental, movimiento de fábula, erotismo — menos distanciado— y unas interpretaciones de los coros con mascarones solanescos de carnaval». Francisco García Pavón (*Nuevo Diario*) se refirió a la «vivaz» música de Bernaola, los trajes «graciosos», los coros «caricaturizados», y el tono coral dominante, pero denunció cierta «arritmia» en la representación y un exceso de farsa sobre la farsa original del texto de Aristófanes. La voz disonante la protagonizó Gabriel García Espina (*Hoja del Lunes*), que rechazó la creadora formulación escénica por separarse del texto adaptado por Llovet: «Los coros harapientos de los viejos, el pingo general del vestuario nada tienen que ver con el retrato que guarda la historia de la elegancia, la majestad y la belleza de los ropajes helénicos» [Álvaro, 1973, 139].

14. José Luis Gómez: *Gaspar* (1973), de Peter Handke

En 1973, Gómez volvía a poner en escena un texto de Peter Handke, *Kaspar*, adaptado al español como *Gaspar*. Emilio Hernández realizó la labor de ayudante de dirección. La escenografía y los decorados estuvieron a cargo de José Alexanco y Luis de Pablo firmó la partitura musical. La obra de Handke, donde se recrea dramáticamente la leyenda de Kaspar Hauser, el niño encontrado en el bosque en 1828 y su proceso de aprendizaje, se presentaba como un verdadero reto a la creación teatral. «No se trataba de coger un texto y darlo, sino que había que trabajar a nivel de significado-significante, a nivel de lo que Handke había pensado como estructura del lenguaje» [Gómez, oct.-nov. 1973, 14]. La propuesta dramática basó su eficacia comunicativa en la distancia que se abría entre el discurso verbal y los gestos, actitudes y movimientos en escena. La relación que se establecía entre la palabra y el resto de los elementos teatrales infantilizaba ambos polos confiriéndoles una autonomía que evidenciaba la especificidad semiótica de cada signo teatral, reclamando para sí su carácter formal. La expresión del carácter artificioso de los signos teatrales en escena se convirtió en el medio más adecuado para

la denuncia del poder manipulador de la palabra en los procesos de aprendizaje del individuo en la sociedad.

En contraste con el realismo plástico de *El pupilo...*, en esta ocasión Gómez recurrió a un tono mucho más aséptico, sintético y artificioso, convirtiendo el escenario en un verdadero laboratorio ante la mirada inquisitorial de los apuntadores. Se buscó un compromiso entre la realidad y su concreción sintética. A diferencia de *Informe...*, donde la interpretación de un simio contaba con un referente concreto y real que podía servir como modelo, en *Gaspar* se trataba de un personaje inventado por Handke y carente de modelos reales a los que recurrir. La búsqueda de las equivalencias formales para expresar el proceso de aprendizaje formal constituyó la máxima dificultad del montaje, ya que se rechazaron convencionalismos sociales para llegar a un acto de creación más original y con mayor poder de comunicación, en la medida en que el espectador se enfrentaba a formas que no esperaba y que, por tanto, no estaban automatizadas por el uso social:

Este ha sido nuestro máximo problema, porque la estructura es tan recia a nivel formal, que no lo puedo decir de un modo realista. Ser concreto y no utilizar los esquemas del realismo al uso, que es el problema de cualquier pretexto poético o de cualquier pretexto teatral, ha sido —insisto— nuestra obsesión [Lara y Galán (entr.), 7.4.1973, 38].

En la propuesta dramática, Handke rechazó toda trama, desarrollo psicológico o melodramático, presentando desnuda la tragedia deshumanizadora del individuo frente al lenguaje. Como medio de evitar el peligro que podía llevar consigo una escenificación muy respetuosa con el texto se recurrió a la representación teatral de la manera más concreta posible de cada momento del proceso de aprendizaje, de modo que, a través de estímulos sonoros, luminosos, iconográficos, la obra se hiciese más atractiva y se restase verbalidad. El mismo carácter clínico o experimental que tiene el texto dramático en tanto que proceso de adiestramiento de un individuo al entorno social fue reflejado, tanto en sus resultados como en su proceso de creación:

en ningún momento se ha dejado el que *Gaspar* —que parece mera estructura de lenguaje, acumulación de palabras, lluvia lingüística— sea mera lluvia lingüística y mero artificio verbal, sino que estamos muy supeditados por lo concreto y amparados por una solución lo más profunda posible de los problemas formales que plantea la obra [Lara y Galán (entr.), 7.4.1973, 39].

En coherencia con su discurso teatral, el montaje de *Gaspar* se basó en encontrar las correspondencias formales, ya sean gestuales, lumínicas, cromáticas, cinestésicas, sonoras... a la progresiva evolución de la situación dramática que planteaba el texto. En la resolución de este punto cifró Gómez la clave de la creación teatral: «Porque creo que cuando los problemas formales se resuelven, se resuelve gran parte del problema de la comunicación. Si muchas cosas no comunican, se debe en realidad a que el plano formal no está solucionado» [Lara y Galán (entr.), 7.4.1973, 39].

Ya desde el comienzo, la sustitución del plano metateatral con el que comienza Handke la obra por la presentación de Gaspar tapado con una tela negra, como si de un objeto más se tratase, expresaba, dramáticamente, el poder de manipulación que la sociedad tiene sobre el hombre, al mismo tiempo que sobre el actor, como un medio expresivo más, tan manipulable como puedan ser las luces, el sonido o los decorados. Así, por ejemplo, se insertaron varias escenas que imitaban el cine mudo, entre las que destacaba aquella en que Gómez, al ser vestido, adoptaba posturas fijas hasta llegar a la última ya con el sombrero en la mano. Una expresión escénica tan poco naturalista del proceso de vertirse intentaba presentarse como un «ritual de iniciación a la vida pública» [Gómez, oct.-nov. 1973, 17] en el que se denunciase el artificio y la convencionalidad de las formas sociales, siempre al servicio de un determinado pensamiento de clase. El desmontar la falsa naturalidad del lenguaje realista a través de las posturas fijas que evolucionaban como en una película antigua ponía de manifiesto, al mismo tiempo, el carácter cultural y no natural de los gestos y modos sociales. Para enfatizar el plano teatral en detrimento del puro verbalismo, Gómez no se limitó en la primera parte a las voces que adiestran a Gaspar, sino que introdujo a los personajes en escena, para ahondar en la concreción de la acción y no quedarse en un mero discurso abstracto en torno al lenguaje. Dentro de la «dureza metálica» [Gómez, oct.-nov 1973, 17] que el

director comparaba con la estética de la película *La naranja mecánica* y la depuración realista, se intentó expresar a través de los escasos muebles y los figurines la extracción social medio-burguesa del medio reflejada en la propuesta textual: zapatos puntiagudos, pantalones anchos por abajo, muebles de color marrón oscuro... Mientras que los apuntadores aparecían sentados en un sofá situado al fondo del escenario, con actitud distanciada y circunspecta, junto a una lámpara de pie y bajo un cuadro que reproducía un romántico paisaje con ciervo incluido —todo ello referido a la ambientación medio-burguesa—, el fondo, para evitar caer en una reconstrucción realista del espacio, se cubrió con unas cortinas brillantes que remitían al mundo del espectáculo, enfatizado por medio del micrófono por el que hablaba Gaspar. Los movimientos de Gaspar, minuciosamente seguidos por una luz concentrada que resaltaba el carácter experimental de su proceso de aprendizaje, eran acompañados por las frases que decían los apuntadores, de modo que las acciones de Gaspar para ordenar toda la escena se desarrollaban en paralelo al plano lingüístico, con lo que uno y otro tipo de signos escénicos se ofrecían por separado reivindicando su propia peculiaridad.

Entre el ritmo de las frases y los movimientos del protagonista se establece una pugna en la que el primero termina sometiendo y dirigiendo al segundo. Así, de este modo tan teatral, jugando siempre sobre la polaridad signos lingüísticos-signos físicos y la menor distancia y progresiva jerarquización que se va estableciendo entre ellos, Gómez conseguía presentar un verdadero acto de creación teatral —a través sobre todo de la interpretación y su enfatización por medio de los otros elementos escénicos— paralelo a la creación lingüística fijada en el texto de Handke. Finalmente, es el ritmo el que se impone como signo dominante, denunciando la férrea jerarquía social que se transmite a través del aparentemente inocente aprendizaje del lenguaje. Si progresivamente los apuntadores terminan dominando los movimientos de Gaspar a través del ritmo de sus frases, al final, serán ellos los que emitirán sonidos, ruidos, chillidos, aullidos, balbuceos y eructos siguiendo el ritmo de la canción de Gaspar, una vez que este ya ha aprendido a hablar, reproduciendo el tono y el ritmo de los apuntadores. Gaspar, que había comenzado repitiendo una única frase cuyo significado ignoraba y acercándose con temor y recelo a todos los objetos de la escena, termina dominando objetos y sentimientos a través del lenguaje, de los conceptos, que le fueron

transmitidos por los apuntadores, a modo de proceso civilizador, al final del cual, Gaspar deviene en un objeto, esta vez conceptual o lingüístico, que es cubierto de nuevo por la tela negra.

El trabajo de interpretación, que ya en sí constituía una propuesta dramática, significó la revalidación, tras su presentación en 1971, de su calidad como actor creador. La obra se estrenó en el Teatro Arlequín el 5 de abril de 1973. La crítica reflejó la novedad que suponía la obra de Handke, del que en España solo se conocía *Insultos al público*, representada en Barcelona por la EADAG en 1970, y *El pupilo...* La crítica de Madrid [Álvaro, 1972, 102-107] reconoció el rigor y la calidad estética de la propuesta teatral de José Luis Gómez, aunque no dejó de acusar la excesiva seriedad y carácter experimental de la obra dramática para un público acostumbrado a otro ritmo teatral:

Buena y esforzada y meritoria es la labor de José Luis Gómez, en esta y en las anteriores actuaciones que le hemos visto, pero uno está esperando, con verdadero interés, verle en una obra “normal”, quiero decir, donde puedan enfrentarse protagonistas y antagonistas [Álvaro, 1972, 107].

La obra se estrenó en el Teatro Capsa de Barcelona el 20 de setiembre de 1973 con la aceptación unánime de la crítica, que supo reconocer el esfuerzo de Gómez y el nivel escénico alcanzado con mayor entusiasmo y comprensión que en Madrid. Maria Aurèlia Capmany, a pesar de negar la teoría que defiende la obra sobre la educación del individuo como un proceso de degeneración, valoró el acto de creación que supuso el montaje y su interpretación: «La obra no es para él un disfraz escénico que deja colgado en un clavo del camerín, es algo que él mismo ha reconstruido, un todo armónico en el que su personalidad deja una huella inconfundible» [Capmany, 13.10.1973]. Pérez de Olaguer [oct.-nov. 1973] destacó la riqueza de los estímulos que se le ofrecían al espectador con el fin de lograr la máxima comunicación con la propuesta dramática que se planteaba y subrayó el «[r]igor, inteligencia y disciplina» que demostró la realización. Fàbregas [1987, 70-73] dedicó igualmente sus más encendidos elogios al trabajo de José Luis Gómez y Emilio Hernández, alabó el modo en el que habían realizado la adaptación de un texto que venía de una cultura extraña a la española y que,

sin caer en referencias culturales hispánicas que hubiesen resultado «supèrflues i desconcertants», acertaban en la «condensació del spunts més reveladors del pensament de Handke», consideró el uso del lenguaje en la puesta en escena, de manera incluso «molt més cenyit que en l'original» y valoró particularmente la creación de imágenes y actitudes visuales cargadas de expresionismo, calificádo, finalmente, la puesta en escena como uno de los espectáculos más convincentes de la escena contemporánea:

La idea central del text de Handke hi ve servida amb una riquesa de recursos extraordinària: des de la sonorització, signada per Luis de Pablo, al ritme, als llums, tot hi és dosificat amb una premeditació que exclou el menor risc de gratuïtat. [...] En lloc essencial, cal destacar la intepretació de José Luís Gómez, un actor que exerceixun absolut domini sobre el cos, el rostre, la veu. Totes aquestes qualitats han esta sotmeses a un control amatent, i posades al servei del conjunt de l'espectacle [Fàbregas, 1987, 73].

15. Santiago Paredes (Teatro Colibán): *Es bueno no tener cabeza*, de Francisco Nieva (1971)

Para finalizar con este heterogéneo conjunto de puestas en escena que compartían el objetivo de presentar nuevos modos de producción, lenguajes teatrales y códigos estéticos que ya no se enmarcan en una gramática mimética de la realidad, es necesario reseñar todavía algunos montajes de fuerte carácter experimental y vanguardista que, si bien no pueden ser agrupados dentro de un grupo uniforme de obras que definan una dramaturgia o lenguaje escénico determinado en el teatro español contemporáneo, sí supusieron intentos muy significativos de planterase desde el mismo escenario los límites formales de la representación teatral: la «función para luces y sombras» de la obra de Francisco Nieva *Es bueno no tener cabeza*, las representaciones de tipo performativo realizadas por el grupo canario Zaj y por algunos montajes de obras de Joan Brossa, y, por último, la obra del grupo catalán Els Joglars titulada *Mary d'Ous*.

La comedia corta de Nieva se representó los días 1 y 9 de junio de 1971 en la Real Escuela Superior de Arte Dramático por el grupo Teatro Colibán, dirigido por

Santiago Paredes, con escenografía del mismo Nieva, e interpretación de Victoria Longares (Rómulo), Juan Antonio González (Anteo) y Javier Martí (Tomasuccio). Ana Milena Galán, Javier de Campos y Juan Antonio Cidrón prestaron sus voces. Dos años más tarde, en enero de 1973, el montaje subió de nuevo a un escenario en el Institut Hispanique de la Universidad de París, la Sorbona, con motivo de un seminario sobre el nuevo teatro español.

El espectáculo se realizó a contraluz tras una pantalla transparente y con un único foco de luz a ras del suelo. Los decorados, recortados en cartulina y pegados por detrás a la pantalla, sugerían, en un tono imaginativo y mágico, un viejo laboratorio de alquimia, con tubos de ensayo, taburetes bajos de madera y hasta una pareja de siniestros cuervos. Delante de la pantalla, en el centro, un magnetofón con las voces de los personajes grabadas y a ambos lados de esta sendos altavoces. La representación duró tres cuarto de hora con el ritmo nervioso y hasta violento que exigía su desarrollo dramático. La constante ruptura de la razón que hace que la obra pase por quince estados diferentes [Becker, mayo 1971], algunos de ellos de segundos, de continua sorpresa y reconocimiento por parte de los personajes ante las disparatadas argucias de Rómulo — el alquimista que buscaba la eterna juventud— encontraban su correspondencia formal en una sistemática desarticulación de la representación teatral en sus diferentes medios semióticos, especialmente en la distancia que se mostraba entre las voces grabadas en el magnetofón a la vista del público y las sombras que proyectaban los actores al otro lado de la pantalla. El flagrante alarde de artificiosidad que se le ofrecía al público, reduciendo los volúmenes de decorados y actores a una superficie plana en la que solo se dejaban ver sombras y el «enlatado» de las voces que declamaban los textos, constituía el acta de defunción —levantada por un minoritario círculo teatral de vanguardia— de la ambición naturalista con la que se presentaban las convenciones del realismo imitativo de las formas sociales.

Este breve montaje significaba la carta de presentación de Nieva, no ya exclusivamente como escenógrafo, sino como autor dramático. Sus reivindicaciones de libertad formal que comenzaron a oírse a través de sus imaginativos espacios y figurines diseñados para la escena llegaban ahora a la creación dramática de un texto que se

complacía en negar cualquier tipo de lógica naturalista o cortapisas impuesta desde una concepción/representación racionalista de la realidad. Una dramaturgia que no implicaba ningún tipo de límites al instinto, la imaginación, la tentación o el deseo encontraba su mejor medio de expresión en una estética igualmente libre, imaginativa, que presentaba todo su carácter artificioso, para, al trabajar con meras formas, alcanzar un nivel de teatralidad superior al que se podría llegar desde concepción del teatro como mundo imaginario que imita la realidad. «Creo natural que, frente a las normas establecidas de pensamiento, toda proposición plástica de una realidad deseada —y el teatro es plasmación física de ideas—, tenga que tener un carácter milagroso y mágico» [Nieva, mayo 1971, 66]. Así, mientras que Anteo, octogenario compañero de Rómulo, simboliza la inmovilización de la realidad, la defensa racional de los límites y el rechazo más radical a todo lo mágico o poco creíble, Rómulo constituye la encarnación de la metamorfosis, la defensa de la imaginación desenfrenada, la introducción del instinto, el deseo y lo onírico, y su expresión formal por medio de todas las transformaciones que él mismo experimenta en escena. Frente a la creencia en la ciencia y en la razón que defiende Anteo, Rómulo renuncia a sus lustros de encierro en el viejo laboratorio de alquimia, para recurrir a otros medios de alcanzar la eterna juventud: la fantasía, la imaginación desatada y la superación de los límites formales, ya que esta posibilidad que brinda la expresión artística —como Nieva descubrió desde niño y aprovechó a lo largo de toda su obra— es una de las ventajas del arte frente a la realidad:

Creo que tenía doce o catorce años cuando empecé a escribir absurdas comedias que se desarrollaban íntegramente en el espacio de un papel de barba. Debía tener diecisiete cuando me divertí y apasionó escribir una escena de carácter «insólito» y no naturalista [Nieva, mayo 1971, 65].

A partir de esta imaginativa concepción, Nieva reclamaba una nueva concepción formal de «verosimilitud» frente a las confusiones en las que se había visto sumido este término a partir de las corrientes realistas del siglo XIX, cuando verosimilitud equivalía a representación naturalista de la realidad. De esta suerte, la correspondencia con el modelo real volvía a ser una cualidad formal de la representación artística que se le podía aplicar tanto al realismo como a cualquier género fantástico, «lo verosímil debe ser la

forma de pensar y reaccionar frente al estímulo o frente a la agresión de la realidad» [Nieva, mayo 1971, 66]. Nieva destacaba las narraciones mitológicas o las fábulas como ejemplos de géneros fantásticos que emplean la verosimilitud en su expresión artística, e igualmente citaba a algunos autores dramáticos, Aristófanes entre ellos,¹⁷⁹ que habían conseguido la creación de mundos imaginativos en los que la expresión desenfadada y desatada no topaba con los límites de la concepción racional de la realidad en su libre utilización de los símbolos: «En España, a nivel teatral, sólo en Valle Inclán aparece, a trozos, una escenificación de tentaciones sin represión y con un hondo sentido humano de reto, de proposición de una nueva realidad y como vía de conocimiento del hombre» [Nieva, mayo 1971, 66].

La recepción de la obra en la Soborna (1973), dentro del marco altamente ideologizado de la universidad, máxime tratándose el tema del nuevo teatro español generado en una situación política dictatorial, no dejó mucho margen para discursos estéticos en torno a la representación teatral, y se rechazó abiertamente debido al escaso compromiso que mostraba con la realidad.¹⁸⁰ El alto grado de formalismo consciente y plasticidad que Nieva y Paredes imprimieron a la representación parece que no satisfizo a un público, que exigía antes que nada un teatro que expresara un compromiso directo e inmediato con la realidad española. Pérez Coterillo [en. 1973c] criticó su artificiosidad, así como la no menos artificial separación de la expresión física y la verbal. No obstante,

¹⁷⁹ Aristófanes es un autor al que con frecuencia han recurrido creadores teatrales de primera fila como punto de partida dramático para la expresión de mundos imaginativos que ofrecen una amplia gama de posibilidades de expresión teatral llenas de libertad creadora. En España, aparte de la puesta en escena de Gómez y Puigserver de *Lysistrata*, ya analizada en este apartado, cabe destacar otras propuestas renovadoras, como la dirigida por Narros, con escenografía y figurines también de Puigserver y música de Carmelo Bernaola, *La paz*, estrenada el 23 de diciembre de 1969 o la misma obra, en versión de Francisco Nieva, dirigida por Manuel Canseco al frente de la Compañía Popular de Comedias Corral de la Pachea, estrenada el 2 de noviembre de 1977 en el María Guerrero.

¹⁸⁰ Es interesante destacar que en el mismo seminario el grupo Ditirambo representó la obra de Miguel Romero Esteo, *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación* con críticas similares a las que obtuvo la obra de Nieva. En cierto modo, parte de la última producción teatral española superaba las reductoras expectativas que los estudiantes de la universidad francesa podían tener con respecto al nuevo teatro español.

disculpó al autor del texto, cuyo talento como creador teatral parecía incuestionable después de una década como escenógrafo de los más reseñados montajes del período, y solo rechazó la puesta en escena, ya que el texto contenía matices de crítica social que el montaje no llegaba a expresar:

El montaje, sin embargo, no potencia estas dimensiones que aparecen en la simple lectura del texto. A pesar del carácter mágico y sugerente de las sombras, la puesta en escena era víctima del mecanicismo artificial de su proyección. Las voces en un magnetofón, por un lado, y la interpretación forzada de los actores para conseguir el efecto deseado, por otro, terminaban dando al espectáculo un cierto sabor de «teatro en conserva» haciéndole perder frescura y espontaneidad [Pérez Coterillo, en. 1973c].

Con independencia de la calidad de los resultados obtenidos en la representación de La Soborna, el experimentalismo de este montaje, fundamentado básicamente en la intensificación de la artificiosidad formal y la desintegración de los diferentes medios de comunicación teatral —que ahora debían ser sintetizados por el espectador para lograr de nuevo una unidad expresiva— planteaba, en el peor de los casos, una serie de discursos en torno a la naturaleza de la expresión teatral, su convencionalidad y sus mecanismos, que, a los asistentes al seminario sobre teatro nuevo español en el Instituto Español de La Soborna, parecía no haber interesado en absoluto. La reivindicación que hacía Nieva del estilo como conciencia del creador artístico se presentaba aún lejos del horizonte de expectativas de los «lectores» del teatro español contemporáneo.

16. Zaj (1964)

El grupo Zaj fundado por el compositor canario Juan Hidalgo, alumno de John Cage en la ciudad alemana de Darmstadt en 1958, y el italiano Walter Marchetti, y al que se sumó la artista plástica Ester Ferrer, realizó su primer concierto-acción en 1964. Bajo la férula del argentino Maurizio Kagel, quien en 1963 lanzaba su manifiesto sobre el teatro instrumental, y dentro de la teoría de la *performance* desarrollada por Marcel Duchamp a través de sus *ready-made* u *objet trouvé* y recogida por la corriente del

happening inaugurada en 1952 por un grupo de artistas con John Cage a la cabeza, Zaj, planteaba el debate en torno a la naturaleza de la creación musical, y llegaba a cuestionar las bases de la misma creación teatral.¹⁸¹ No en vano, la expresión musical y teatral comparten dos dimensiones básicas sobre las que se construyen: tiempo y espacio, y ambas necesitan de un espacio y un transcurso temporal para poder realizarse. Los materiales esenciales para la creación de las artes musicales o teatrales, tiempo y espacio, pasaban a convertirse en centro de atención explícito del discurso que generaba el artefacto artístico. Además, la centralización de la creación en una reflexión abstracta en torno a las coordenadas espacio-temporales que la enmarcan fue uno de los rasgos claves de la *performance* que señalaba las artes musicales como las más idóneas para este tipo de experimentación. El campo de la música reunía una serie de características que lo hacía especialmente adecuado para el desarrollo de un tipo de espectáculos a los que, desde la creación teatral, se llegaba más difícilmente:

Tal vegada perquè la *performance* es basa en el joc de coordenades temps-espai i en la materialització d'un tema per l'acció directe del seu autor, ha trobat en la música un terreny de perfecta continuïtat i desenvolupament; sense l'intermediari de la càrrega cultural i fixadora que arrossega la pràctica artística tradicional, ni la mediatització de l'objecte, lliure de connotacions formals, la realitat sonora, minimalista d'ella mateixa, abstracció total, es fa i discorre en el temps i l'espai en la més eficaç comunicació amb l'espectador [Camps, mar. 1988, 225].

La obra de arte hablaba sobre ella misma y, en un intento por superar las fronteras formales, llegaba a cuestionar sus elementos esenciales de expresión. La tendencia de la música de vanguardia a la conquista del espacio y la evolución de la creación teatral según modelos musicales hacía que ambas expresiones artísticas se situasen cada vez en esferas más próximas. La *performance* nacía como resultado del planteamiento de los numerosos problemas que generaba el proceso de creación de la

¹⁸¹ Para una visión general sobre las diferentes teorías en torno a la creación performativa y el *happening*, así como su evolución desde las obras de sus primeros creadores, Duchamp y Cage, y el lugar que ocupa el Zaj en este panorama, puede consultarse la obra del musicólogo y filósofo Charles [1989].

expresión artística, se presentaba como un arte *in statu nascendi*, cuyo discurso remitía a su propio estado de producción constante que rechazaba la concepción acabada del objeto artístico, solo existente en el momento de su producción. La progresiva concepción de la obra de arte como producto en desarrollo y no como objeto cerrado apuntaba al teatro como uno de los campos artísticos privilegiados. Este rasgo esencial de la naturaleza teatral se convertía en eje central del discurso artístico, que intentaba separar y dar autonomía a los diferentes procesos de producción del objeto estético: composición, interpretación y recepción, de modo que cada uno recuperase toda su capacidad creativa: «Komponieren ist eine Sache, Performen eine andere, Zuhören eine dritte. Was können diese Dinge wohl miteinander gemein haben?» [Cage, en Charles, 1989, 37].¹⁸² La interpretación, tanto musical como teatral, dejaba de ser un medio neutro de convertir una escritura, lingüística o musical, en movimientos, palabras o sonidos, para presentarse como un acto de creación esencial a la obra de arte. Este principio llegó a cuestionar las fronteras de la comunicación musical, reivindicando su carácter de puesta en escena. En este sentido, el compositor Mestres Quadreny [Abellán (entr.), mar. 1983, 25] se refería a la importancia de los movimientos del músico mientras realizaba la interpretación de la partitura:

S'ha comprovat que en un concert fet únicament amb música enregistrada el públic s'avorreix. No és el mateix estar davant d'un altaveu que davant d'un músic que es mou, encara que ja sabem, més o menys, com es mourà. Aquests moviments tenen gran importància i poden ésser la llavor d'una nova concepció de l'espectacle musical.

El primer concierto Zaj, que pasó prácticamente desapercibido ante la crítica, fue organizado por Josefina Sánchez Pedreño el 21 de julio de 1964 en el Colegio Mayor Menéndez Pelayo,¹⁸³ y se abría con la legendaria *performance* de Cage 4'33''. Años más

¹⁸² «Componer es una cosa, interpretar, otra, oír, una tercera. ¿Qué pueden tener estas cosas en común?»

¹⁸³ No obstante, Juan Hidalgo y Walter Marchetti, todavía no como grupo Zaj, ofrecieron anteriormente diversos conciertos-acciones. La temporada 1959-1960, por ejemplo, participaron en un ciclo de

tarde, el 9 de febrero de 1967, el TEM presentaba en el Beatriz, dentro del TNCE, el espectáculo Zaj. Junto con Juan Hidalgo y Walter Marchetti, figuraban en el grupo Tomás Marco, Ramiro Cortés, Eugenio Vicente y José Luis Castillejo. El peculiar «concierto» duraba 60 minutos a lo largo de los cuales un actor tomaba una jarra y comenzaba a vertir el agua sobre un vaso situado en el centro de una mesa colocada en la sala, con «imperturbabilidad paleolítica» [Ladra, 1967b]. Cuando rebosaba el recipiente, vaciaba todo el contenido, mientras que el agua inundaba la mesa y caía al suelo. Aplicando la diferenciación que Lyotard [1979] establecía entre discurso narrativo y discurso performativo, el Zaj —y toda la corriente teatral performativa tal y como la propuso Cage— pretendía un tipo de discurso a partir del cual definir la sociedad occidental contemporánea. El *happening*, a diferencia de lo que ocurre con los discursos narrativos, no necesitaba ninguna otra legitimización que su propia presencia en proceso de realización. El discurso performativo rechazaba cualquier otro tipo de metadiscurso que lo justificase, no re-presentaba nada, sino que se presentaba a sí mismo. Su propio proceso de realización, mientras el actor hacía fluir el agua de la jarra, se justificaba a sí mismo. El mismo término con el que se hacía denominar el grupo, del que tomaba el título el espectáculo, tenía una función de autorreferencialidad que la obra en sí reivindicaba: «Pregunta: ¿Qué significa Zaj? Respuesta: Zaj. ¿Qué persigue zaj? Zaj. ¿Cuál es la estética zaj? Zaj. ¿Qué finalidad tiene zaj? Como ya se ha dicho antes, zaj» [Ladra, 1967b].

El *happening* constituía la negación total del teatro de carácter mimético, no aspiraba a imitar ninguna realidad exterior al propio artefacto artístico que se desarrollaba en la escena, su única realidad era la presencia *hic et nunc* del actor, los objetos escénicos y la acción que se realizaba. De ahí que la función del espectador cobrase importancia en la medida en la que adquiría capacidad creativa, ya que era solo la mirada de este la que tenía poder de convertir la acción del actor en un objeto artístico. A diferencia de una puesta en escena que subrayase sus propios rasgos de teatralidad a través de una determinada gestualidad, decorados, telones, focos... y de cuya potencialidad teatral y artística, incluso sin la presencia del espectador, nadie

dudaría, lo que tenía lugar en escena, el *happening* solo se convertía en objeto estético por el efecto inmediato de la mirada del público. Precisamente, definía Duchamp [Charles, 1989, 38ss] la actividad performativa como la capacidad transformadora de la mirada del espectador sobre un objeto o acción extraído de su contexto real: «Performieren ist zunächst lesen: die Welt ist Schrift, sie ist schön da, es liegt an uns, ihr singularitäten zu entnehmen».¹⁸⁴ De esta suerte, el espectador nunca era tan consciente de su propia identidad dentro de la comunicación artística que cuando se situaba frente a un objeto o acción que necesitaba de su mirada para transformarse en obra de arte. Su única legitimación sería la mirada del espectador. Este modo de creación teatral contrastaba fuertemente con las corrientes dominantes de metodología historicista o de carácter ideológico que buscaban en una ideología, pensamiento o ética la justificación del objeto estético. La misma recepción, en la que tuvieron lugar las previsibles chanzas a las que este tipo de espectáculo podía dar lugar, era un claro testimonio de un modo de creación artística, acorde con las corrientes más vanguardistas en el mundo occidental, para el que no estaba creado el horizonte de expectativas de la mayoría de los círculos teatrales españoles más renovadores que, hacia 1967, seguían, no obstante, encontrando en el discurso ideológico la primera y última justificación de la creación teatral. La recepción en este ambiente de un espectáculo teatral que se construía a partir del rechazo de legitimaciones o discurso justificadores hizo justicia a las previsiones.¹⁸⁵

El mismo modo de creación teatral que proponía la obra constituía una reflexión en torno a los diferentes procesos de creación del objeto estético en el escenario, ya que

¹⁸⁴ «La realización es, sobre todo, la lectura: el mundo es una escritura, él ya está ahí, depende de nosotros el descifrar sus singularidades.»

¹⁸⁵ Es curiosa la anécdota que narra Nancy Wilson Ross en su libro sobre Budismo y filosofía *Zen*, fuente de la que a menudo bebieron los creadores de *happenings*, en la que un joven entusiasta de una gran claridad de ideas y no menos ansias de conocer recurrió a un maestro de *Zen* para que le iniciase en esta disciplina. El Maestro le invitó a tomar una taza de té y cuando se la estaba sirviendo siguió echando té aun cuando la taza ya estaba rebosando. Interrogado por el discípulo, el maestro le contestó: «Wie diese Tasse sind Sie mit Meinungen und eigenen Theorien voll. Wie könnte ich Ihnen Zen beibringen, wenn sie nicht zuerst ihre Tasse leer trinken?» [Charles, 1989, 59]. («Como esta taza está usted lleno de ideas y teorías propias. ¿Cómo quiere que le enseñe *Zen* si no se bebe la taza antes?»). La aplicación de la anécdota a la frustrante recepción que conoció la obra en Madrid no deja de ser ilustrativa.

se diferenciaban claramente la labor del compositor/autor/dramaturgo, el trabajo del intérprete y la función no menos creadora del espectador. Frente a la creación por parte del autor/compositor/dramaturgo, que se presenta como un guión o partitura que, a imagen del pentagrama musical, solo pretendía marcar los ritmos, cambios de compases o dejar apuntados los temas, la realización del músico/actor encerraba todavía una gran libertad, libertad creadora espontánea y no previsible sobre la que se fundamentaba este tipo de *performance*, que buscaba la potenciación del azar y la casualidad en los resultados. De este modo, el progresivo fluir del agua a medida que el actor/músico la va echando sobre el vaso producía un sonido que, en contraste alternante con los momentos de silencio en los que el agua no se vertía, ofrecía como resultado una especie de música o, mejor dicho, de teatro instrumental, que nunca iba a ser el mismo que en la realización anterior o posterior, ya que siempre intervenía un factor aleatorio no controlable *a priori*, como era la libertad del actor para ir haciendo caer el líquido.

El grupo Zaj constituyó un exponente de las últimas corrientes vanguardistas en el campo de la *performance* instrumental en España en unos años en los que semejantes empresas artísticas lucían por su ausencia. La agrupación canaria aportó una pose radical en cuanto a creación artística a la altura de las últimas corrientes renovadoras en el mundo occidental. Daniel Charles citaba este conjunto musical como los inicios del debate de la posmodernidad, debate que aún está abierto. Maderuelo [1981, 16], en su ensayo sobre la música de los años ochenta, recordaba la importancia de este colectivo décadas antes y aún en la actualidad:

Zaj en los años sesenta fue la auténtica vanguardia, un grupo que ponía una bomba en cada concierto o acción, en cada libro impreso. Bombas que abrieron brechas en el pensamiento y en la imaginación y que aún hoy, quince años después, siguen siendo la única referencia avanzada de que disponemos.

17. *Concert irregular*, de Joan Brossa (1968)

En la línea de la experimentación formal de las vanguardias históricas, del Futurismo y de la *performance*, se encuadra la obra de Joan Brossa, caracterizada por

una fuerte tendencia a la transformación formal y a la separación, ruptura y mezcla de diferentes modos de expresión, mímicos, musicales, circenses, teatrales en el más genuino espíritu de las vanguardias. El carácter performativo de su teatro ha hecho que ya desde su primera representación teatral, *Or i sal* montado por la ADB en 1961, la autorreferencialidad de las acciones desarrolladas en escena provocase el pataleo del público y el rechazo de la crítica, como ocurriría con el espectáculo Zaj. Igual que en el espectáculo del grupo canario, el teatro de Brossa demandaba una suspensión de la credibilidad por parte del espectador, de modo que la escena se concibiese como un espacio físico en el que una obra de arte va a comenzar y a acabar en un período muy definido de tiempo, comparable con el lienzo en blanco donde el pintor se dispone a producir su obra, con la diferencia de que, en el caso de la *performance* la obra solo tiene lugar en el momento en el que se está produciendo.

No obstante, ya en 1960 tuvo lugar *Opera 60*, un concierto-acción en colaboración con el compositor Mestres Quadreny [Abellán (entr.), mar. 1983]. Las producciones conjuntas de estos creadores, que se sucedieron a lo largo de los años sesenta (*Satana* (1960), *Concert per a representar* (1964), *Conversa. Concert acció* (1965), *Triptic carnavalesc* (1966), *Suite bufa* (1966)), fueron una excelente muestra de una producción sistemática pionera en la introducción del *performance* en la escena catalana [Camps, mar. 1988]. Los aires de renovación y experimentación traídos por los años sesenta llegaron, aunque impulsados principalmente por otras formas de creación como la música, la plástica o la poesía visual, hasta el campo del teatro. Resulta significativa la colaboración de un poeta, autor teatral y artista plástico como Brossa con un compositor, en la creación de estos primeros *performance* que, en paralelo con el movimiento de vanguardia artística que estaba conociendo el resto del mundo occidental, trataba de plantear la creación a partir de una nueva utilización de los conceptos de tiempo y espacio. La producción poética, plástica y musical ofrecían unas condiciones para la experimentación más radical y para la ruptura con formas convencionales de creación que en los círculos teatrales, más dependientes de unos determinados requisitos económicos y sociales, eran más difíciles de conseguir:

La renovació en la poesia i la música evidencien les possibilitats d'utilització del concepte «temps» com a suport, del «marc-espai» de la representació com a «espai», d'usar un tema, no necessàriament literari com a argument de l'acció, però especialment, la voluntat de desenvolupar aquests factors de manera directa, en presència del públic. Els ingredients de la *performance* ja estan doncs assajats en la seva versió inicial a Catalunya, de manera paral·lela al trajecte de FLUXUS Internacional [Camps, mar. 1988, 218].

Concert irregular consistia en una serie de *gags* mudos entre un pianista y un piano al que se encontraba atada una cantante de ópera. Fiel a su concepción lúdica del arte, Brossa, a través de esta obra, ofrecía una parodia de la concepción seria y sesuda tanto de un recital lírico como de una obra de teatro. De nuevo, la creación musical y la creación teatral aparecían unidas a partir de los elementos espacio temporales sobre los que se edificaban. Los diferentes *gags* se presentaban como variaciones sobre un mismo tema: el pianista y la cantante. La estructura musical como punto de partida para la creación teatral ha sido tomada por diferentes hombres de teatro que han querido aproximar al arte escénico la libertad formal y autosuficiencia referencial de la que dispone la música. El intento por llevar esta ambición de plena creatividad artística a la escena, de alcanzar la pura poesía escénica, en el sentido etimológico de poesía como creación, le hizo igualmente rechazar argumentos o tramas. La obra, concebida como homenaje a Leopold Frègoli, famoso transformista escénico de principios de siglo a quien Brossa siempre tuvo como modelo de creador de ilusiones teatrales,¹⁸⁶ no quiso

¹⁸⁶ Rememoraba Brossa al genial artista con estas palabras que enlazan su propia obra con los añorados tiempos futuristas de trepidante invención y fantasía desatada: «Amb Frègoli sorgien, portades a l'escena, les primeres intuïcions dels temes del nostre temps: el predomini de l'acció, la rapidesa, la velocitat, tot allò que després havia de personificar el cinema, l'automobilisme, l'aviciació... S'illuminava la bateria. Atacava l'orquestra una marxa animada. I sorgia aquell home petit, àgil, nerviós, que en un instant, en un minut, en un segon, apareixia i desapareixia a la vista de públic, tot i canviant de vestimenta, de rostre, de veu i de figura, com dotat d'un miraculós d'ubigüitat. [...] Rei de l'illusionisme, Frègoli sabia animar en carn i os immòbils i antics daguerreotips. En l'espai d'uns segons era successivament un emperador, un heroi nacional, un home de ciència famós, un músic cèlebre. En l'espai d'uns segons era criat, donzella, marquès, marquesa y amant» [Gasch, dic. 1972, 71].

ser una mera recreación o reconstrucción de la obra de este artista, lo cual hubiese supuesto un límite a la libertad creadora:

No es tracta doncs, de reconstruir cap història ni de dramatitzar res. Amb el buf d'un cert esperit de Frègoli, Arlequí, Pierrot i Colombina —el pianista, el piano i la cantatriu— s'inflen i es desinflen a la font d'un espectacle on la fantasia gratuïta y la imitació servil recculen davant la imaginació creadora. Per què un fet tan corrent en literatura i pintura no es sóna més sovint en el teatro? [Gasch, dic. 1972, 71].

El deseo de libertad formal explica que muchas de estas experiencias que han partido de la música para llegar al teatro hayan preferido la eliminación del lenguaje, ya que este implica un fuerte anclaje de carácter mimético con la realidad exterior, pues cada signo lingüístico, desde un punto de vista semiótico, no puede dejar de ser una imitación de un código externo que el teatro toma prestado: el lenguaje humano. Cuando Brossa definía sus primeras obras de teatro como poesía en movimiento, poesía visual [Font, jul.-ag. 1974] estaba atribuyéndole al movimiento el carácter de signo dominante en la creación escénica, por encima del signo lingüístico. Creación desenfadada, ausencia de causalidad, yuxtaposiciones alógicas de elementos inconexos, imaginación sorpresiva, y, sobre todo, fantasía, ambiente de irrealidad y desbordamiento de la alegría fueron algunos de los rasgos formales a través de los cuales Brossa buscó la renovación de un arte anquilosado que había olvidado las innumerables posibilidades de creación que ofrecía la escena.

La obra, concebida en colaboración con el compositor Carles Santos, estuvo interpretada por este mismo acompañado de Anna Ricci. El hecho de que no fuesen actores contribuyó a crear una atmósfera de espontaneidad e incluso de irracionalidad que provocó cierta sensación de extrañamiento: «Pere Portabella evitó hacer teatro y acertó en el tono absolutamente natural» [Roda, 19.10.1968]. El acercamiento al teatro desde otros campos artísticos ajenos a los lenguajes escénicos dominantes colocaba el fenómeno de la creación teatral bajo una perspectiva novedosa que hacía que otros códigos esenciales al teatro se desvelasen al contraste con otras artes como la música o

la pantomima. La renuncia a utilizar los lenguajes más habituales en el teatro, como el verbal, facilitó la creación de un ambiente enrarecido que no podía pertenecer a ningún otro ámbito artístico: «Un cierto “misterio” flotaba sobre la escena» [Roda, 19.10.1968].

El carácter lúdico que caracteriza la obra de Brossa, que explica su fuerte atracción por los espectáculos circenses, era, sin duda, otro escollo con el que chocaba el público habitual acostumbrado a concebir el teatro como un discurso acerca de una parcela concreta de la realidad que justificaba la creación escénica. La gratuidad inherente al juego o al «número» teatral y su clima de creación inmediata y espontánea, sin necesidad de apoyos ajenos a sus propias reglas, exigía la suspensión de la credibilidad por parte del público, ya que este tipo de espectáculos debían ser recibidos como artefactos artísticos autónomos y no subordinados a la realidad exterior, con la que establecían otro tipo de relación indirecta que nada tenía que ver con la mimesis realista. Font [jul.-ag. 1974] resumía los peligros de la recepción de una obra que quería crearse única y exclusivamente en el escenario exigiendo de este toda la capacidad creativa pura y autónoma:

El peligro de un teatro imaginativo que intente subvertir las formas tradicionales del teatro burgués pero profundamente ambiguo en cuanto a las apetencias de cambio y por supuesto no demasiado asimilable a nuestra realidad cultural más inmediata, es precisamente este: o se queda en el baúl de los casos perdidos o, por el momento, pasa por ser una «boutade» vanguardista [7].

No deja de ser curioso el dato de que toda la mala acogida y rechazo que suscitó la obra en Barcelona se convirtiese en aceptación en el Cubículo de Nueva York, para cuya representación Anna Ricci fue sustituida por la soprano Jeanne Beauvais, que tuvo que aprender catalán para la ocasión.

En 1973, Feliù Formosa, al frente del grupo El Globus, estrenaba en el Colegio de Arquitectos *RRRPRRR*, una de las setenta y dos piezas breves que forman el bloque de *Striptease i teatre irregular*, en el Colegio de Arquitectos. Calificada por su autor como una salida de payasos [Fàbregas, 1987, 88-89], la obra consistía en payasos que

entraban y salían durante cincuenta minutos con los más inesperados objetos (escobas, paraguas, sábanas, despertadores...) para efectuar acciones marcadas. Feliù presentaba un fresco surrealista definido por la supuesta espontaneidad, falta de lógica y ausencia de causalidad. Constituía una fiesta de la imaginación en la que se exhortaba al público al disfrute de cada instante, ajeno totalmente al momento siguiente. Fàbregas advertía que, desde la perspectiva del teatro más convencional, el espectáculo podía resultar irritante por banal. Acusó la falta del ritmo acelerado que exigía la obra. Según el crítico, únicamente el público menos intelectualizado pudo disfrutar sinceramente la obra y reír los juegos con complacencia.

18. Els Joglars: *Mary d'Ous* (1972)

Lejos de la concreción real, inmediata y reconocible que define el *objet trouvé* de Duchamp o las acciones performativas de los *happenings* de Cage, de los que el concierto Zaj tomaba elementos, Els Joglars sorprendió a su público y desorientó a toda la crítica con un espectáculo de un alto grado de formalismo abstracto que, sin embargo, compartía algunos elementos fundamentales con las teorías performativas de Duchamp, Cage o Kagel. Al igual que ocurría con la creación musical, desde el campo del teatro, las fronteras formales estaban también amenazadas ante la introducción de modelos de creación provenientes del mundo de la música. La mayoría de los creadores más rupturistas del siglo XX han comparado en algún momento de su carrera la creación teatral con la composición musical, ambicionando para la escena el medido ritmo y la libertad formal en la combinación de elementos de que dispone esta última.¹⁸⁷ Por otro

¹⁸⁷ «...Si me preguntan dónde está la dificultad de la labor del director, les contesto que está en que tiene que abarcar lo inabarcable. La dificultad del arte del director de escena está en que debe ser ante todo músico, mantiene relación con uno de los campos más difíciles del arte musical, pues siempre monta sus movimientos escénicos en contrapunto. [...] El director de escena que no es músico no logrará montar un espectáculo auténtico (no me refiero a los teatros de ópera, de drama musical o de comedia musical, me refiero al teatro dramático, donde un espectáculo no lleva acompañamiento musical). Surge una serie de dificultades insuperables porque no saben cómo enfocar esa obra, cómo revelarla en el aspecto musical» (Meyerhold, 1992, p. 253, 254).

lado, el rechazo casi radical al lenguaje teatral de raíz mimética implicaba una autolegitimación de la obra de arte en sí misma, aunque ya no como objeto real convertido en artefacto artístico por el efecto de la mirada del espectador, sino en tanto que estructura formal autónoma y plena que se presentaba ante el público como obra abierta [Eco, 1962], lejos de la imposición de lectura alguna, tarea que quedaba encomendada exclusivamente al público. Desde este punto de vista, el artefacto musical constituía un envidiable modelo de obra autorreferencial libre de las limitaciones de la concepción mimética de la creación artística, que, a menudo, los creadores teatrales han intentado imitar.

Mary d'Ous constituyó un espectáculo de trabajo colectivo e improvisación interpretativa a partir de una «partitura» dirigida por Albert Boadella. Como se explicaba en el programa de mano, la obra seguía un esquema musical que consistía en un prelude en el que se exponían los actores, gestos y sonidos que se iban a utilizar durante la representación, y dos temas, el primero basado en las formas de relación social entre los Johns y las Marys, y el segundo en torno a la relación de subordinación y hasta servidumbre entre los Super y los Semis,¹⁸⁸ y sobre ambos temas, como si de una sinfonía se tratase, se ofrecían diferentes variaciones que terminaban uniéndose en un *crescendo* final. Unos elementos escénicos mínimos que combinaban la abstracción con la imaginación barroca: una estructura metálica en forma de cubo que definía un espacio exterior y otro interior y tres actores frente a tres actrices, constituían el punto de partida para los juegos musicales sobre el primer tema. Josep M. Arrizabalaga explicó al grupo algunos procedimientos básicos como los conceptos de fuga y contrapunto y Boadella comenzó con la dirección del montaje a partir de improvisaciones con sus alumnos del *Institut del Teatre*. Más tarde trasladó, por primera vez en el trabajo de Els Joglars, el lugar de ensayos a su domicilio particular en Pruit (Osona).

¹⁸⁸ La obra se montó con «Ísimos» y «Vices», pero la censura les prohibió el uso de tales denominaciones, por lo que tuvieron que ser sustituidas por «Super» y «Semis». Es curioso que, después de diez años de trabajo del grupo catalán, esta constituyese la primera prohibición de la censura sobre un montaje suyo.

Iago Pericot satisfizo un antiguo deseo de colocar una estructura paralelepípeda en alguna obra, y un cubo de cuatro metros de lado quedó instalado en frente de la casa de campo de Boadella. El trabajar en plena naturaleza les permitió aprovechar la verticalidad del espacio, que hubiese sido imposible en las estrechas salas de ensayo de que disponían en Barcelona. La estructura geométrica fue adquiriendo por medio de la interpretación un carácter polivalente —casa, edificio, despacho, paso de procesión, cuadrilátero de boxeo— hasta llegar a convertirse, ayudada por la sábana elástica, en la representación del Super. Frente a la profusión de objetos de su último montaje *Cruel Ubris*, que superaban los doscientos, se optó por la austeridad extrema y la asepsia estética. Boadella, para contrastar la abstracción y austeridad del dispositivo escenográfico, rechazó la idea de Pericot de un vestuario moderno, aunque tampoco pudo llevar a cabo su deseo de realizar unos figurines de toreros y manolas. Finalmente, Fabià Puigserver diseñó tres trajes de marinero de Primera Comunión, para los actores, y tres de novia para las actrices. A medida que se sucedían los ensayos Pericot fue proporcionando elementos escénicos que sirviesen de soporte a la interpretación, seis taburetes iguales, una cinta elástica y una tela elástica que atravesaba el cubo, afortunado añadido con el que el grupo logró imágenes de gran belleza plástica y que tan solo se incorporó en los ensayos finales. El resto del atrezzo fue creado a través de la interpretación mimada de los actores. El blanco volvió a ser el color predominante en la escenografía, como el caso de *Sócrates*, el color blanco y la austeridad escenográfica proporcionó una idea de limpieza, de laboratorio teatral, de precisión, casi de estudio de ballet. A medida que la obra se desarrollaba, los intérpretes se fueron despojando de sus ropas hasta quedar, en una evolución desde el barroquismo de los figurines iniciales hasta la austeridad total, con mallas ceñidas al cuerpo. La evolución estética de los figurines enfatizaba la evolución dramática de la representación que fue abandonando el tono sarcástico, burlón y festivo por un tono trágico con toques ceremoniales en el que el Super, envuelto en la tela elástica, iba engrosando su tamaño a medida que devoraba a sus súbditos.

Boadella marcó los temas sobre los que se desarrollaron las improvisaciones. En el primero, canalizado a través de dos personajes, John y Mary, y una acción, la *batuda d'ous* que da nombre a la obra, los tres actores y las tres actrices se intercambiaban

continuamente los papeles en un constante juego de variaciones sobre las diferentes posibilidades que presentaba el tema de los modales sociales y la hipocresía de las formas, especialmente dentro del marco de la perfecta pareja de casados instalada en su hogar feliz, donde la *batuda d'ous* se convertía en un deber fundamental para alcanzar la armonía familiar, sin renunciar a las connotaciones sexuales de dicha acción. En el segundo tema, en el que se abandonaba el tono caricaturesco y hasta circense para pasar a una ambientación más grave y hasta trágica, los actores fueron encarnando de forma aleatoria el personaje de Super o Semi, mientras que las actrices desarrollaban actitudes de subordinación y contrapunto, dando lugar a muy diferentes juegos escénicos en los que la utilización de la tela elástica ocupó un lugar central. La obra fue interpretada por tres actrices, vestidas de novia: Marta Català, Lluïsa Hurtado y Glòria Rognoni, y tres actores, de marinero: Ferran Rañé, Jaume Sorribas y Andreu Solsona o Víctor M. de la Hidalga. La triplicación de los personajes fue otro rasgo más que separaba la obra de las estéticas realistas.

En ambas partes, que se representaron sin interrupción, se aprovechó los diferentes espacios que describía el cubo: fuera-dentro y arriba-abajo. A partir de estos cuatro parámetros, los seis actores, divididos generalmente en tres y tres fueron desarrollando un juego escénico ágil caracterizado por la medida, el control y la precisión de cada movimiento o gesto. La investigación teatral que supuso este montaje se centró en la creación de nuevos códigos en la interpretación de los actores que no respondiesen a una imitación directa de las formas sociales, de ahí que en ocasiones se recurriese a la desincronización de los movimientos, su repetición obsesiva, el intercambio de papeles o posiciones entre los actores, de modo que el artificio y el alarde de creación teatral se hiciese evidente a los ojos del espectador. Fàbregas [1987, 202] comparaba los juegos de variaciones sobre dos temas con la descomposición de un rayo de luz a través de un prisma o la proyección de un fragmento de película en el que las imágenes se pasan en diversos sentidos.

La precisión en el ritmo de las numerosas acciones buscaba el efecto de movimientos y gestos perfectamente fijados, como si los actores no supiesen llevar a cabo otros que aquellos que habían sido establecidos para la representación. El carácter

formalizado de la interpretación prestaba a la obra un cierto tono ritualizante, acentuado en la segunda parte con la adoración al Super, de aquello que posee una estructura fijada por siglos de repetición. Lyotard [Charles, 1989, 49] fundamentaba la práctica del discurso performativo en unos rasgos formales fuertemente marcados por la tradición, entre los que destacaba el ritmo. Esta forma esclerotizada por los siglos transcurridos a través de unos ritmos, movimientos y gestos perfectamente cifrados era la que garantizaba al pervivencia del discurso performativo. Al mismo tiempo, la rígida estructura formal se convertía en la única legitimización de un discurso que, progresivamente, había ido perdiendo su legitimización originaria para quedar anquilosado en una expresión ritualizada —de los modos y formas en las relaciones sociales y en el ejercicio del poder en el caso de *Mary d'Ous*— que no pedía otra justificación que su propia realización. La formalización de la expresión y el discurso narrativo se sitúan en relación inversa, de modo que a medida que se formaliza la representación se pierde la legitimización metadiscursiva.

Performieren heisst wiederholen —und nichts lässt sich besser wiederholen als das Fehlen von Sinn oder Inhalt: das Wesen der Narrativität muss paradoxerweise wohl am Nullpunkt des «Narrativen» im herkömmlichen Verständnis gesucht werden. Die Performance ist also eine Praxis der Delegitimierung zugunsten einer zeitlichen Praxis, die im Akt des Performieren selbst eingebracht wird [...].¹⁸⁹
[Charles, 1989, 49]

Sin llegar al extremo performativo del concierto Zaj, el esteticismo formalista de *Mary d'Ous* compartía algunos rasgos con la corriente de creación teatral de carácter no mimético que tomaba como uno de sus modelos principales la estricta formulación de las celebraciones de carácter ritual o ceremonial de las diferentes culturas. Al igual que el espectáculo Zaj, el montaje de Els Joglars reivindicaba toda la autonomía formal de la

¹⁸⁹ «La realización [*performieren*] quiere decir repetición —y nada permite ser repetido mejor que aquello que carece de sentido o de contenido: paradójicamente, lo esencial de la narratividad debe buscarse en el punto cero de «lo narrativo», en la comprensión debilitada. El *performance* es una praxis de deslegitimización de cara a una praxis temporal, que solo se origina en el mismo acto del *performance*».

obra de arte y dejaba plena libertad creadora al espectador para que este construyese el objeto estético a partir del artefacto artístico que se le presentaba en la escena. La obsesiva repetición con variantes diversas de las formas en las relaciones sociales denunciaban su carácter anquilosado, ritual y hasta vacío de un ejercicio que, parafraseando a Charles, solo se justificaba en el mismo acto performativo que lo originaba. El mismo Boadella, retractándose de su obra, llegó a calificarla como un reto en el cual el grupo se propuso «ver si se podía aguantar alguna cosa encima de nada» [Pérez de Olaguer, dic. 1987, 28]. No obstante, siguiendo con las teorías sobre el poder de «presentación», más que de «re-presentación» del actor y el objeto en escena, desarrolladas a partir del *happening*, Els Joglars llegaban a crear una realidad exclusivamente teatral, con plena autonomía sobre la referencialidad de carácter mimético que subordina la obra artística al objeto real que representaba. De este modo, la extraña abstracción del cuadrilátero de mecanotubo iba reivindicando a lo largo de la representación su presencia material en la escena que, sin menoscabo de ser al mismo tiempo símbolo abierto a multitud de interpretaciones, era su única justificación auténtica e indiscutible, su realidad teatral.

El abstractizado espacio se va convirtiendo en algo material, extrañamente presente. Y el espectador, si es agudo, aceptará ese espacio como imprescindible, como insustituible. El único espacio «posible». He aquí el valor realista o «nuevo realista» del teatro que cada vez se nos va haciendo más necesario. Todo lo que en este real espacio se haga será realidad. Una realidad sorprendente. Una realidad eminentemente teatral. [Nieva, mayo 1973, 5]

La línea dramática que había venido desarrollando Boadella desde sus primeros espectáculos de mimodrama en la que se valoraba esencialmente los elementos escénicos sensitivos, capaces de transmitir una emoción al espectador, frente a la comunicación más intelectualizada, apoya una concepción fenomenológica de la creación teatral en la que el ritmo, el movimiento, el gesto o un determinado sonido adquieren un carácter de signo dominante frente a la comunicación verbal, siempre de carácter más racional, que no aparecerá plenamente hasta su siguiente espectáculo *Alias Serrallonga*. Esta concepción esencialmente rítmica de la creación escénica acercaba el teatro de Els

Joglars, y de forma especial *Mary d'Ous*, a las características formales del teatro antropológico de carácter ceremonial que comenzaba a desarrollarse a partir de la teorías teatrales de Jerzy Grotowski¹⁹⁰ y Eugenio Barba. «El teatro, todo arte, pienso, es ritmo. Hay poca cosa más que ritmo. El teatro es una situación colocada en el tiempo. Todos los rituales primitivos de nuestros antepasados son ritmo. La catarsis se produce a través del ritmo.» [Boadella, en Posa, dic. 1987, 9] De este modo, el mismo director del grupo describía su último espectáculo en términos radicalmente formales, de fuerte carácter sensorial, como el ritmo, que le daban a la obra de arte una autonomía y poder superior a las obras que a través de su temática desarrollaban un discurso ideológico.

es la construcción y destrucción de un tema, descomposición de la acción y cruzamientos. Siempre he creído en un teatro más sensorial y menos mental, teatro visual y rítmico, plástico, de climas. Tengo una forma musical de entender la escena. Para mí el teatro es ritmo y el ritmo puede con cualquier preconcebido ideológico. Se puede conseguir que el público aplauda cosas que van en contra de sus ideas al dejarse llevar por el ritmo. [Racionero, 1987, 37]

El mismo Boadella continuaba calificando la segunda parte del espectáculo como más «floja», ya que en ella el discurso ideológico se hacía más patente. Nieva [mayo 1973, 5] relacionaba también la depurada esencialidad con la que se presentaba el montaje con las formas más primitivas de teatro, tanto metafísica como antropológicamente, es decir, tanto el juego de los niños, que se basaba en unos elementos mínimos esenciales, como la expresión ritual de muchos pueblos, apuntaban a un «teatro pobre», en la terminología grotowskiana, que se volvía en busca del origen de la teatralidad.

¹⁹⁰ La mezcla del tono grotesco, sarcástico y cruel con el más solemne carácter trágico, expresado a través de violentos cambios de ritmo, en ocasiones basados en melodías o tradiciones de cariz popular, incluso con tonos circenses en algunos momentos, son algunos de los rasgos que caracterizaron los espectáculos de Grotowski de los años sesenta y que pasaron desapercibidos, especialmente en lo que a elementos grotescos y populares se refiere, a los exponentes más ortodoxos de este tipo de teatro en España; sin embargo, todas estas claves configuraron el montaje de *Mary d'Ous*. Sin que se pueda hablar de una influencia directa entre del director polaco, más bien respondería a corrientes latentes que dieron lugar a tendencias paralelas de renovación formal del teatro.

Así comienzan muchos niños a jugar a las casas, trazando un cuadrilátero que será el escenario de su aventura. Así es como se comienza a jugar al teatro. Así el brujo y la cábala trazan el círculo de la cita y la invocación. Primer gran acierto de instinto.

Frente a los ataques que esta aproximación formalista originó en los sectores de influencia marxista más ortodoxos, Monleón [5.5.1973] salía en defensa de la concepción abierta del espectáculo y su concepción no imitativa del lenguaje gestual frente a aquellos que, desde posiciones estéticas de carácter más historicistas, reclamaron una mayor concreción y criticaron su excesivo grado de abstracción. El espectáculo, la estructura de mecanotubo y las acciones que en ella desarrollaban los personajes, se proponían como un símbolo de la realidad que englobaba a su vez a muchos otros símbolos que los actores iban produciendo con su actuación y el juego con las telas elásticas, imágenes convertidas en símbolos de la sociedad y de la vida que se ofrecían formalmente cerradas, pero exegéticamente abiertas a las múltiples lecturas que de ella pueda extraer el espectador.

Se diría que algunos echan de menos justamente aquello a lo que *Els Joglars* han renunciado: un alfabeto gestual, que hiciera de la pantomima el equivalente de un lenguaje verbal. Algo así como si cada palabra, o cada frase, hubiera de sustituirse automáticamente por un movimiento para que el espectador los fuese «traduciendo» a una obra escrita.

Efectivamente, el montaje se presentaba, a modo de sinfonía, como las diferentes variaciones que se podían realizar en escena en torno a un tema, siempre abierto a otras «interpretaciones» teatrales y que, como objeto artístico, quedaba totalmente libre para recibir las más variadas exégesis por parte del público, que se convertía así en creador, al igual que el «compositor», Boadella, y los músicos/intérpretes/actores. Fabregas [1987, 201-202], desde este punto de vista, priorizaba la propia realización/interpretación de la sinfonía teatral por encima de su composición: «Podríem dir, per simplificar les coses, que a *Mary d'Ous* és més important, molt més important, l'execució de la sinfonía que no pas la sinfonía mateixa».

Mary d'Ous se estrenó el 2 de diciembre de 1972 en el Teatro de la Associació Cultural de Granollers y llegaba a Madrid, al Teatro Beatriz, el 25 de abril de 1973. Ya la estructura escénica estuvo pensada para facilitar el transporte de la obra, que abrió las puertas de los circuitos internacionales a Els Joglars. El espectáculo llegó a las 200 representaciones [Bartomeus, 1987]; a lo largo de las cuales conoció un notable éxito de público y crítica, que, en términos generales, supo apreciar la calidad técnica del montaje y la novedad de su propuesta escénica. Las alabanzas a la interpretación, dirección, originalidad e imaginación fueron casi unánimes. Pérez de Olaguer [en.-mar. 1973a], por ejemplo, calificó el rigor profesional, la concreción formal y la crítica que planteaba el espectáculo de «poco menos que cronométrica», y presentó el montaje como el punto culminante en el ya largo camino de investigación de los lenguajes escénicos que había realizado este grupo. Aceptando su dificultad interpretativa señaló las claves que permitían la complicidad y la comprensión del espectáculo por parte del público, crítica a la falsedad social y al poder dictatorial, a pesar de advertir de la necesidad de una participación intelectual activa por parte del espectador. Dentro de una aceptación mayoritaria de la perfección formal de la obra, el capítulo sobre la difícil exégesis de este fue el punto más controvertido en su recepción. En este aspecto, la crítica de Madrid [Álvaro, 1974, 17-20] fue algo más negativa en sus juicios sobre la obra. Adolfo Prego (*ABC*) descalificaba el espectáculo por su abstracción, ambigüedad y falta de claridad.

En el Beatriz todos comprobamos la calidad mímica de Els Joglars, pero no todos entendimos en todos los momentos la significación de lo que nos estaban diciendo. [...] Si se tratase de belleza plástica pura, de solo ritmo y composición de movimiento como es el caso del ballet, nada habría que oponer. pero si se trata de una historia o de una serie de historias que satirizan y circuncian aspectos de «nuestro momento histórico», como ellos mismos dicen, el espectador tiene que «saber» continuamente a qué aluden los movimientos, los gestos y las palabras sueltas. En cuanto surge la duda, el espectáculo se debilita. [Álvaro, 1974, 18]

La significativa polémica en torno al críptico formalismo del montaje dio lugar a tres actitudes, una minoría que, como Prego, rechazó el espectáculo debido a su carácter

abstracto y hermético, la mayor parte del público joven de carácter más abierto y progresista no dejó de buscar claves de crítica socio-política en cada uno de los gestos, movimientos y acciones de los actores, claves que, en muchos casos, ni siquiera fueron premeditadas y finalmente, otra minoría intelectual, defendió la obra como objeto artístico que, al igual que una escultura, pintura o composición musical, quedaba abierta a una pluralidad de interpretaciones. Molla [1993, 46-47] ilustra la segunda postura, del que buscaba claves concretas a las que asirse, como la procesión, la figura del Super, la estructura que se tambalea o el combate de boxeo, para encontrar un significado al espectáculo, postura que siguió de forma mayoritaria el público más entregado.

El público, muy bien predisposto, advierte de inmediato esa intención crítica. Y, además, adivina otras intenciones, interpreta detalles equívocos, seguramente encuentra matices imprevistos. Repentinamente carcajadas intrigan a los no iniciados, cuando menos se esperan. Los espectadores se convierten así en colaboradores; la autoría se extiende, se multiplica. Una corriente de complicidad fluctúa entre el escenario y el patio de butacas. Acaso, como tantas veces, el público va más allá que el actor. [Mollá, 1993, 47]

Monleón [21.4.1973], desde los sectores teatrales más renovadores, es un buen exponente de la defensa del teatro como obra de arte abierta a la capacidad creativa del público, sin una necesidad imperiosa de buscar unas claves socio-políticas concretas que tranquilicen al espectador con la conciencia de haber encontrado el «significado», único, de la obra.

El público debe encontrarse libre para sentir lo que mejor le plazca, como lo haría ante una obra musical o plástica. Se intenta conseguir un lenguaje más próximo a los sentidos que a la especulación puramente intelectual, sin coartar, por ello, la posibilidad de que el espectador se forme sus propias conclusiones a partir de las imágenes y sonidos que le son lanzados desde la escena.

En cualquier caso, con escasas notas disonantes, las alabanzas al espectáculo no escasearon. Font [mar. 1973] lo calificó como el «más inteligente espectáculo teatral de

los últimos años», Lázaro Cárreter (*Gaceta Ilustrada*) y Antonio Valencia (*Marca*) se enorgullecieran en colocar un montaje español entre las primeras filas del teatro vanguardista internacional, y Pérez de Olaguer [1987, 28] lo juzgó como el mejor trabajo del teatro catalán contemporáneo. Pero entre las más lúcidas exégesis críticas que mereció *Mary d'Ous* cabe destacar la valoración de Nieva [mayo 1973] a la luz de las últimas corrientes renovadoras de carácter formalista que se desarrollaban por Europa. Nieva alabó la capacidad de creación plástica a través de nuevos medios formales, destacando la utilización de la tela elástica, «de una belleza plástica que resume aspiraciones escultóricas más allá de la materia, en un dinamismo cinético que seduce por su simplicidad tanto como por su precisión». Se refirió al montaje como una obra que apuntaba a una nueva manera de entender el teatro, «algo diferente, sorpresivo» y del encanto que para el público español tenía «la virginidad» del lenguaje creado por *Els Joglars*, y, sobre todo, destacaba la aportación de Boadella en su intento por luchar por una concepción del teatro como creación artística plena y libre, y no sometida a intereses castradores de carácter ideológicos o sociales.

Y aquí llegamos a unas conclusiones: de cincuenta años a esta parte el arte vive pletóricamente dentro de sí y por contraste, en agónica lucha con el medio político en una irresoluble «mesetante», en un equívoco que a todos nos debiera avergonzar. Indigna el acoquinamiento en que se mantiene la expresión individual exigiéndola un rendimiento de utilidad absolutamente improbable en arte... El arte es juez y no peón de brega, ni dama de la Cruz Roja, ni un niño con andadores. Es un utensilio de expansión de la conciencia humana que todos quieren manipular. Y no habrá manipulador que no se queme las manos con él por mucho que ponga en fuga y acorrale o suprima a su inventor. [Nieva, mayo 1973, 7]

Sin embargo, no toda la crítica aprobó el alarde formalista que, a modo de reto, había superado con tan buenos resultados el grupo catalán, y que Nieva proponía como el «estilo de la conciencia» y Monleón como un nuevo modo más sutil y eficaz de compromiso artístico. Fàbregas [1987, 201-202] criticó el exceso de esteticismo, alabando la «execució de la sinfonia», pero apuntando que «d'aquests executants extraordinaris encara podem esperar unes línies melòdiques més originals y més

complexes». Más radical será el crítico de *Cuadernos para el Diálogo* que, sin negar el dominio técnico de los actores, acusó un exceso de retoricismo hueco:

Seis actores, seis apasionantes dominios del propio cuerpo, vendrá a ser, en definitiva, los sostenedores esencialísimos de este espectáculo simple, hasta el punto de no justificar ni la excesiva retórica ni el interesante ritmo circense que es posible ver en la [...] segunda parte [Thomas, jun. 1973, 55].

No obstante, la crítica más radical y sorprendente a la concepción esteticista de *Mary d'Ous* fue, sin duda, la del propio director del montaje. Boadella se retractó de la evolución dramática que para *Els Joglars* había supuesto *Mary d'Ous* con respecto al lenguaje teatral que habían desarrollado hasta entonces, de carácter más directo, desenfadado y espontáneo, sin renunciar a la calidad estética y a la precisión, pero apuntando siempre a públicos mayoritarios y hacia una crítica clara y directa. Según numerosas declaraciones del mismo Boadella [*Mester...*, 1987] el espectáculo había supuesto una concesión a la crítica, a los movimientos de vanguardia, al estudio teatral de laboratorio y la renuncia a una línea de teatro popular que, a partir de su siguiente trabajo, *Alias Serrallonga*, el grupo no volverá a abandonar.

El procedimiento de *Mary d'Ous* es una experiencia frustrada. [...] Y a partir de aquí doy una vuelta de ciento ochenta grados y me voy a *Alias Serrallonga*, porque hay una cosa que me aterroriza, y es que *Mary d'Ous* se convierte en un pasto muy importante para el esnobismo y la moda de aquel momento. [Boadella, en Posa, dic. 1987, 8]

Pero las concesiones hechas a la asepsia vanguardista y a la abstracción universalista, a cambio de un desvío de la tradición juglaresca mediterránea que había caracterizado a este grupo hasta entonces, no fue en balde, ya que el montaje surtió sus efectos abriendo las puertas de Europa a la formación catalana. *Els Joglars* entró a formar parte del catálogo de la agencia internacional Oria, los más prestigiosos circuitos europeos se le abren al grupo, aunque no dejó de conocer uno de sus fracasos más estrepitosos en Berlín. No obstante, Boadella corrigió el rumbo del grupo, renunciando

al formalismo, al elitismo estético, al arte abstracto de contenido metafísico, para evolucionar hacia un arte concreto, bufonesco, cáustico y satírico, de tradición mediterránea, nacido con el frescor de la inmediatez de la necesidad creadora a partir del ambiente social en el que vive el grupo. De hecho, en *Mary d'Ous*, especialmente en la primera parte, no llegaron a desaparecer del todo las huellas de un teatro burlesco, de cierto sabor circense, y con elementos de claro sabor populares, como la melodía tarareada del consultorio sentimental radiofónico de doña Elena Francis, aunque, dramáticamente, se trataba de algo muy diferente a lo que había sido *El joc o Cruel Ubris*.

Mary d'Ous representa la culminación de aquello que los intelectuales esperaban que yo hiciera. Después, nunca más me han perdonado que no siguiera por esta vía tan del gusto de los críticos y de los espectadores sofisticados. Pero lo que no saben estos es que es un camino muerto que lleva a un callejón sin salida, como la pintura abstracta. [...] ¿Empezaremos a entender la paradoja de Eugenio d'Ors: «todo lo que no es tradición, es plagio»? [Boadella, en Racionero, 1987, 38]

Boadella renunció a la abstracción formalista, a la creación artística que reflexiona sobre su propia naturaleza artística, a la investigación sobre los límites de los diferentes medios de expresión, a la superación de las fronteras formales entre música y teatro. El grupo teatral más prometedor del momento renunció a colocarse en la vanguardia de la creación teatral occidental, para seguir produciendo un teatro novedoso, creativo, orgulloso de sus trazas de viejo teatro de juglares, de alta calidad estética, pero atento a los movimientos de la sociedad para responder, desde la escena, de la forma más eficaz, directa y rápida posible.

Esto me preocupa, es una cosa instintiva y veo que me he equivocado. Y también veo que es una experiencia frustrada porque lo que quiero conseguir es llegar a una comunicación estrictamente musical, y no es posible; porque yo utilizo otro arte diferente, que es el teatro. Después de *Mary d'Ous* o cambio a todos los actores y tomo bailarines y me meto en el mundo de los cánones y las fugas [...] o

sigo con el actor, que es un individuo que no se eleva, que toca con los pies en el suelo [Boadella, en Posa, mayo 1987, 9].

V.1 Conclusión

Estas propuestas escénicas, con su desigual grado de realización escénica, constituyen el indicio de un deseo constante de ruptura, durante la segunda mitad de los años sesenta y primera de los setenta, con la estética realista dominante. Ya no se trataba de la superación del realismo verista por medio de nuevos lenguajes que, apoyándose en la estilización de las formas, tendían al impresionismo o el expresionismo, sino que supusieron la búsqueda de nuevos modos de afrontar la creación escénica, nuevos planteamientos del fenómeno teatral que potenciaban la imaginación y la libertad creadora, tanto de sus artífices como de los espectadores en el proceso de recepción. Una vez absuelto el teatro del deber de tener que atenerse a los cánones imitativos del arte realista para llegar a un reflejo objetivo de la realidad, se fue extendiendo, desde mediados de los años sesenta, la audacia para recurrir a las más diversas técnicas, convenciones y lenguajes basados en nuevos esquemas teatrales en los que texto, escenografía y actores establecían relaciones diversas. La denuncia del realismo como una convención más al lado de muchas otras liberaba al teatro para recurrir a los más diversos medios de expresión, concebidos todos como medios legítimos de comunicación con el espectador. El teatro, como declaraba Marsillach [Marsillach/Nieva, feb. 1969] a raíz de su montaje de *Biografía* de Max Frisch, se revelaba como un atractivo campo de expresión en el que casi todo era posible. El arte de Talía comenzaba a presentarse como una convención consciente, un espacio de juego, de experimentación de nuevos lenguajes que fueron impulsados más por el acto de la puesta en escena, la escenografía, la interpretación, en una palabra, por el trabajo dramático, que por la creación literaria, que, a finales de los años sesenta parecía haber sido desbancada como motor de la renovación teatral. Los planteamientos escenográficos de Nieva o el experimentalismo escénico de Casali respondían justamente a un deseo de liberar el teatro de prejuicios canónicos y para pasar a concebirlo como un espacio de imaginación, de potenciación de las posibilidades expresivas de los distintos lenguajes, un espacio de juego, de mezcla de estéticas y convenciones. La creación escénica evolucionaba hacia la consecución de su

especificidad artística, y, por tanto, también de su libertad creadora, dentro de la interdependencia con las demás artes que formaban el teatro.

Esta concepción del fenómeno de la creación teatral exigía un nuevo espectador que, desde la suspensión de la credibilidad, requisito al que le tenía acostumbrado los lenguajes realistas, se enfrentase con la obra de arte escénica como un artefacto artístico, como pudiera serlo un cuadro o una obra literaria, con su autonomía formal y sus prerrogativas a la creación de nuevos mundos ficticios que ya no imitaban la realidad. Rotos los límites que imponía la estética realista, el nuevo público de teatro debía llegar a la sala libre de prejuicios, dispuesto a entrar en contacto con códigos inesperados, imágenes sorprendidas, sensaciones creadas por nuevas formas escénicas, etc. El teatro parecía reivindicar su justificación en el mismo proceso de la creación frente al espectador, pues este es el único y exclusivo instante de verdadera creación teatral. Comenzaba a surgir la necesidad de una aproximación fenomenológica al hecho escénico que abarcara las nuevas realidades teatrales. Por tanto, la escena fue creando un nuevo público capaz de captar el placer estético de un gesto, un movimiento o una combinación de colores y ruidos, sin detrimento de la efectividad crítica o el contenido humano de estas nuevos lenguajes.

La escena dejaba de ser únicamente un transmisor de contenidos sociales, ideológicos o morales, para convertirse también en un conjunto de signos que reclaman su materialidad, su estado en proceso de realización y el disfrute sensorial de la forma. Volviendo a la vieja concepción horaciana del arte como una simbiosis entre dos polos, utilidad y placer, el teatro, después de varios siglos en el que su valoración se había volcado sobre el primer polo, exigía el desarrollo del segundo:

Usefulness implies the image's transitivity, its sing-ness, or convertibility into social, moral, or educational energy; delight implies its «corporability» and the immediate absorption of the image by the senses. So the sing/image is a Janus-faced thing: it wants to be something, a thing in itself, a site of beauty [States, 1985, 10].

El acercamiento fenomenológico que proponía States ofrecía un adecuado soporte teórico para la explicación de algunas corrientes de renovación formal de las artes escénicas. La creciente importancia del actor como presencia escénica, la materialidad de los objetos, las escenografías metálicas, los ruidos en escena, la cercanía entre el espectáculo y el actor, y, en una palabra, la potenciación de la transmisión sensorial de la obra teatral abogaban por una aproximación que diese cuenta de la nueva realidad teatral surgida a partir de una serie de corrientes dramatúrgicas que propugnaban un entendimiento más formalista y menos mimético de la creación teatral. En este sentido, es sintomática la progresiva conquista de la realidad por parte de la escena, pero no imitada o recreada, sino transpuesta directamente al escenario, potenciando la impresión de materialidad de forma directa y hasta agresiva sobre el espectador: «One could define the history of theater —especially where we find it overthrowing its own traditions— as a progressive colonization of the real world» [States, 1985, 36]. Esta tendencia, que ya había sido anticipada en el teatro de Brecht, iba acentuándose a través de rasgos dispersos en esta serie de montajes analizados arriba que buscaban nuevos lenguajes para una comunicación más directa y eficaz con el público. La presentación avasalladora de la realidad fue uno de los recursos para obtener por parte del espectador una nueva reacción, sacándole del sopor a menudo significaba el teatro.

Los códigos escénicos desarrollados en muchas de estas obras no respondían, no obstante, únicamente a un deseo de renovación meramente formal, sino que esta encontraba su justificación última en la expresión de un deseo de cambio social y renovación de las estructuras. Según decía el programa de mano de *¡Oh papá, pobre papá...!*, realizado por el TEI, la forma de esta obra era expresión también de una postura ante la sociedad en demanda de mayor libertad. Desde este punto de vista, es significativa la referencia al carnaval como modelo de expresión rupturista, libre y llena de riqueza expresiva: «Subrayamos el Carnaval desde fuera, constantemente, para evidenciar lo inmutable que son las ansias de libertad del hombre; por eso en la representación, pase lo que pase, el Carnaval entra por los ojos y por los oídos, una y otra vez, de principio a fin...» [Álvaro, 1973, 132]. La búsqueda de nuevas dramaturgias que rompiesen con la estética/ética dominante y evolucionasen hacia formas de comunicación entre el escenario y el público respondían a sistemas teatrales más abiertos

que estaban en coherencia con los crecientes deseos de libertad que demandaba la sociedad. Esta corriente escénica renovadora se convertía así en reflejo de un pensamiento social que se fue fortaleciendo a lo largo de los años sesenta.

VI. LA NEGACIÓN DE LA MÍMESIS: EL TEATRO ANTROPOLÓGICO

La escena occidental más vanguardista de la segunda mitad de los años sesenta estuvo protagonizada por un fuerte movimiento teatral definido por la actividad escénica y teórica de muy diversos creadores, caracterizados por una concepción de la creación teatral como acto artístico autónomo y específico, el surgimiento de un mundo escénico cada vez más alejado del reflejo de la realidad, la evolución hacia una forma de comunicación más directa y emocional, el desarrollo de la fisicidad en la escena y un estrecho contacto con el público. Este movimiento, que ha desarrollado diferentes ramificaciones, no siempre coincidentes, configuró, no obstante, un amplio, rico e incluso contradictorio panorama cuyos primeros antecedentes se remontaban al período de renovación que tuvo lugar en las primeras décadas del siglo XX en Europa. Las variadas formulaciones difieren según los numerosos artífices que de forma paralela —y durante los primeros años con escaso contacto entre ellos— dieron lugar a los principales textos teatrales, prácticos y teóricos, que han abanderado esta corriente. Artaud, Grotowski, Brook, Barba, Schechner, Chaikin, Living Theater o Bread and Puppet son algunos de los nombres que se convirtieron en puntos de referencia esenciales de este período, blandiendo la insignia de las diferentes denominaciones que recibió este tipo de teatro: teatro de la crueldad, teatro pobre, teatro de lo invisible, teatro sagrado, teatro ritual y teatro antropológico, entre otras.

Este movimiento no debe entenderse, sin embargo, como una corriente específica que se fraguaba de forma espontánea durante los años cincuenta para irrumpir con arrebatadora fuerza durante la década siguiente en todo el mundo occidental, sino que constituyó un eslabón más que, a pesar de responder a unos condicionantes concretos que le atribuían unas características específicas, se insertaba dentro de una corriente mucho más amplia que se ha manifestado a través de múltiples formas de expresión a lo largo del período de la Modernidad nacido tras la crisis del realismo decimonónico y el rechazo del racionalismo positivista que caracterizó este período. La conciencia apocalíptica que ha definido al hombre moderno, la bancarrota de los ideales de progreso sobre los que parecía construirse la sociedad occidental, la desconfianza en los valores de la ciencia produjeron una serie de manifestaciones filosóficas y estéticas que tuvieron en

el expresionismo de principios de siglo uno de sus más relevantes exponentes. El teatro antropológico de los años sesenta constituía una formulación más, con sus rasgos específicos, de esta corriente que había atravesado el mundo occidental desde finales del siglo XX.

La actitud que traslucía este movimiento era perfectamente comparable con aquella que mantuvieron ciertas juventudes iconoclastas y rupturistas de las vanguardias históricas. Al igual que el expresionismo, el teatro antropológico mostró presentó al individuo como un mártir en manos de la civilización occidental, del materialismo destructor del alma. El rechazo a todo tipo de jerarquización impuesta desde instancias superiores, la renuncia a los valores que sostenían la civilización occidental, así como a las formas artísticas heredadas de la tradición más inmediata, reaccionando a través de unos lenguajes que negaban la mimesis ilusionista de la realidad a través de la deformación violenta o la abstracción, fueron rasgos comunes a estos movimientos:

Ideologically, expressionism in the German theatre was at first a drama of protest, reacting against the pre-war authority of the family and community, the rigid lines of the social order and eventually the industrialization of society and the mechanization of life. It was a violent drama of youth against age, freedom against authority. Following Nietzsche, it glorified the individual and idealized the creative personality [Styan, 1982, 3].

Aunque en un principio el expresionismo naciese con un fuerte contenido individualista, la evolución que experimentó con la llegada del primer conflicto mundial pronto le llevó a aceptar un compromiso con la condición social del individuo. El contenido espiritual de corte mesiánico que adquirió posteriormente este movimiento, así como su componente romántico, lo hacía, al igual que al teatro antropológico, difícilmente acotable. Como en el caso del movimiento alemán de principios de siglo, el hecho de responder, más que a una búsqueda formal, a una actitud vital de angustia, rechazo y ruptura, complicaba el éxito de una posible definición:

A dire vrai, si on le considère dans son ensemble, l'expressionnisme résiste à la définition. Plus qu'un style, c'est une attitude de l'esprit à l'égard de l'homme, du monde, et de l'art susceptible de les saisir et de les exprimer dans leurs rapports les plus profonds. [...] Né de l'angoisse, de l'insecurité, l'expressionisme est la traduction artistique d'une révolte [Bablet, 1971, 193].

El ascetismo formal que ha caracterizado el teatro antropológico ha sido el reflejo, a lo largo del siglo XX, de una vanguardia artística que se ha definido en oposición a la sociedad occidental y sus valores y formas artísticas más convencionales. La negación del teatro realista implicaba el rechazo a los principios de una sociedad reflejados por esos modos teatrales. Los jóvenes modernistas y la corriente simbolista, así como los expresionistas alemanes, en las primeras décadas del siglo, y el movimiento de grupos independientes y el teatro antropológico, ya en la segunda mitad, respondieron a un mismo deseo, propio de generaciones jóvenes y con una fuerte base idealista, de lucha contra las formas artísticas más tradicionales y sus valores éticos, de ahí el deseo de recurrir a otros códigos, ya sean inventados o tomados de culturales alejadas al mundo occidental:

Este atavismo es síntoma de la hostilidad de la vanguardia a la sociedad moderna y a todas las formas artísticas que refleja sus suposiciones. La idea de tomar elementos de la escultura africana o de la danza balinesa es que, al ser primitivas, encarnan una escala de valores ajena; así como la idea de exaltar la faceta inconsciente y emocional de la naturaleza humana pretende ofrecer un antídoto a una civilización que casi exclusivamente se va haciendo racional e intelectual [Innes, 1995, 18].

Sin embargo, las diferentes corrientes desarrolladas en oposición a los valores racionalistas, aunque compartiendo algunos aspectos básicos, no tuvieron iguales connotaciones en el movimiento modernista y simbolista que reaccionó contra el positivismo, el expresionismo desarrollado tras la I Guerra Mundial o la nueva izquierda de los años sesenta. A pesar de que todos ellos encontraron justificación como respuesta a la crisis de valores y la decadencia espiritual que ha caracterizado la Modernidad y de

que y comparten una base idealista y un deseo por descubrir los aspectos trascendentales de la realidad animaban la creación artística, el movimiento de los años sesenta se desarrolló en unas determinadas condiciones sociales e históricas que lo hacía comparable y al mismo tiempo lo diferenciaba de los anteriores. Su desarrollo en el seno de un ambiente de fuerte tensión política entre los bloques que dominaban el mundo occidental le confirió un marcado carácter ideológico que lo definió frente a los que tuvieron lugar a principios de siglo. La oleada de conservadurismo que sucedió al segundo conflicto mundial, el rechazo a las ideologías colectivistas, el ensalzamiento del individualismo y los valores burgueses fueron el marco que propició el nacimiento de esta nueva corriente de defensa de la colectividad. La guerra del Vietnam, ejemplo paradigmático del conflicto Este-Oeste, fue el acontecimiento que marcó esta generación. Las teorías de los orígenes sagrados del teatro —que se habían venido reivindicando desde las vanguardias históricas— convertían la expresión escénica en un medio ideal para oponer a la crisis de los valores trascendentales, al dominio del materialismo y a la sociedad de consumo un modelo de arte y vida que propugnaba la búsqueda de los valores interiores del individuo, concebido siempre como un elemento integrante de una sociedad. Así pues, el teatro dejaba de ser únicamente una expresión artística para convertirse en un ejemplo de convivencia que establecía como primer valor la propia identidad de individuo a través de la colectividad. Hacer teatro, en su sentido esencial, al margen de los problemas de la representación o del éxito o fracaso de una obra, suponía, pues, un acto de rebeldía política contra una sociedad basada en valores materialistas que ensalzaban al individuo en detrimento de la colectividad. El acto ritual al que se quería igualar la representación teatral recuperaba su función originaria de ser elemento de cohesión de la sociedad, de devolver al individuo su imagen colectiva. La reunión de un grupo de individuos con el fin de hacer teatro, con independencia de sus resultados, se convertía en un gesto ideológico de reafirmación del sentido social del grupo, de la igualdad de derechos de los individuos, en una palabra, de la democracia.

Aunque los manifiestos y escritos teóricos que jalonaron el teatro antropológico dieron lugar a diferentes realizaciones escénicas que han partido, en ocasiones, de métodos y modelos de creación casi opuestos, no es menos cierto que todas ellas son fácilmente enmarcables dentro de un discurso dramaturgico común que, de forma

paralela, estaba renaciendo en diferentes lugares del mundo occidental como consecuencia de una evolución social similar. Una misma corriente latente comenzó a fraguar durante los años cincuenta para ofrecer, a partir de 1965, realizaciones teatrales que hilvanaron la historia del teatro más rupturista de estos años, convirtiéndose en puntos de referencia obligados en los ambientes teatrales de Occidente. No obstante, si bien *Antígona* o *Paradise Now* del Living Theater y *El príncipe constante* de Grotowski respondían a métodos teatrales muy diferentes, los insuperables obstáculos de difusión de la obra teatral, especialmente en un país como España, con un régimen político dictatorial, hicieron que el conocimiento de estos montajes tuviese lugar, principalmente, de forma teórica, lo cual provocó simplificaciones que igualaron todavía más los puntos esenciales de las diversas ramificaciones de esta corriente.

Eugenio Barba,¹⁹¹ discípulo de Grotowski y fundador del Odin Teatret, ha aportado a través de su obra teórica uno de los últimos intentos por llegar a una definición de este tipo de teatro frente a otros estilos y modos de creación escénica. El director italiano [dic. 1979] aludía a él como el «Tercer Teatro», diferenciándolo de los otros dos tipos que habían dominado hasta entonces en la historia de la escena contemporánea:

Existe un teatro que nosotros consideramos tradicional, en el sentido mejor de la palabra, porque contiene y protege una herencia cultural que pertenece a un grupo particular de nuestra sociedad. Este es el «primer teatro», respetado, conocido, que alimenta las páginas de las habituales historias del teatro. Vendría luego el «segundo teatro», teatro experimental o de vanguardia, aceptado como una especie de apéndice del tradicional, como el intento de romper algunas estructuras y darle así a la tradición un aire de originalidad y juventud [69].

¹⁹¹ Su diccionario de teatro antropológico [Barba, 1991] constituye el intento más sistemático y riguroso de acercamiento concreto a la práctica de este tipo de teatro. Para un planteamiento teórico de conjunto en el que se desarrolla un discurso analítico de este modelo teatral puede consultarse un ameno ensayo en Barba [1995].

Frente a estos dos tipos teatrales, de carácter tradicional y vanguardista, respectivamente, Barba intentaba la definición de un «tercer» modo. Sin embargo, el fuerte contenido ético en detrimento de una caracterización formal, hizo que la explicación teórica resultase resbaladiza:

Finalmente, nos encontraríamos con estas manifestaciones que tienen poco que ver con nuestra historia teatral y que responden a motivaciones sociales, espirituales y existenciales, de hombres, de jóvenes, que, insatisfechos de su manera de vivir y de la situación de la sociedad, desean hacer algo.

Este ambiguo intento por acotar un importante sector del panorama teatral contemporáneo con el que se identificó profundamente una amplia capa de jóvenes, universitarios en su mayoría, de los años sesenta anunciaba ya una consideración del fenómeno escénico que sobrepasaba los límites de la creación artística para acercarse a posiciones sociales, existenciales y éticas que concebían la construcción teatral más como un modo de vida, una respuesta vital ante la realidad social, que como un mero acto de creación. Desde este punto de vista, Brauneck [1993] definía la nueva corriente como «Teatro de la Experiencia» (*Theater der Erfahrung*).¹⁹² El entendimiento trascendental del teatro, y del arte en general, de hondas raíces idealistas, con reminiscencias neoplatónicas, consideraba la actividad artística como un proceso de conocimiento de uno mismo y de la propia realidad a través del reflejo o de la creación de ideas, pasiones o emociones extremas, por medio de las cuales se podía llegar a transformar la sociedad. Barba [ab. 1988] denominó este tercer teatro como «teatro antropológico» y en su

¹⁹² «Kunst wurde nicht mehr als geschlossenes ästhetisches System verstanden sondern manifestierte sich in der Pseudo-Identität von Kunst und Leben, als Kunst-Handlung. [...] Dieser Theaterentwicklung hatte Mitte und Ende der sechziger Jahre ihren Höhepunkt und stand in engstem Zusammenhang mit den Protestbewegungen dieser Zeit; sie kann als Manifestation von deren kulturevolutionärer Attitüde angesehen werden und ist von den Ideen dieser Bewegungen getrage» [Brauneck, 1993, 458, 459] («El arte ya no fue entendido como sistema estético cerrado, sino que se manifestó en la pseudo-identidad de arte y vida como acción artística. [...] Este desarrollo teatral tuvo a mediados y finales de los años sesenta su punto álgido y se presentó en estrecha relación con el movimiento de protesta de este momento, de cuya faceta de revolución cultural, puede ser considerado como una expresión desarrollada por este movimiento»).

manifiesto se anticipaba a cualquier tipo de confusión que pudiera existir con algo muy diferente que era la «antropología del teatro»: «La Antropología Teatral es el estudio del comportamiento del hombre a nivel biológico y sociocultural en una situación de representación. / El Teatro Antropológico es el teatro cuyo actor se enfrenta a su propia identidad» [139]. A partir de esta escueta enunciación, dicha concepción del teatro quedaba enmarcada dentro de una línea de interiorización y autoconocimiento, protagonizada, pues, por la figura del actor, que convertía el teatro, una vez más a lo largo de su historia, en un foro para la búsqueda de la identidad del hombre inmerso en una colectividad. Si la Ilustración europea encontró en el teatro un espacio para la expresión de ideales, objetivos e intereses de un nuevo grupo social, la burguesía, en la segunda mitad del siglo XX, el teatro antropológico nacía ante la necesidad de un nuevo sector social, vinculado con la universidad y enmarcado cultural e ideológicamente bajo la «nueva izquierda», de expresar su visión del mundo, inquietudes, miedos y protestas con el fin de encontrar su propia identidad como grupo:

Teatro antropológico significa un viaje en la propia historia y cultura. También significa fortalecimiento de nuestro eje-identidad, proporcionándonos un perfil que nos separa de los otros. Pero a la vez significa el instrumento para encontrar un territorio en el cual todos somos iguales. Este territorio se manifiesta en la presencia material del actor que es la misma e inalterable en cualquier lugar. [...] El Teatro Antropológico sólo existe si está basado en esta polarización. Por una parte, la pregunta ¿Quién soy? como individuo de un determinado tiempo y espacio y, por otra, la capacidad de intercambiar respuestas profesionales en relación a esa pregunta con personas extrañas y lejanas en el tiempo y en el espacio [140].

En su guía del teatro antropológico, Barba [1995, 9] aportaba nuevas precisiones sobre la mística concepción de la creación escénica: «Theatre Anthropology is the study of the pre-expressive scenic behaviour upon which different genres, styles, roles and personal or collective traditions are all based». En ella introducía dos nuevos matices esenciales: la idea de colectividad y el no menos ambiguo concepto de «pre-expressive scenic behaviour». Estos dos rasgos ofrecían las pistas para aproximarse a un tipo de

teatro que se entendía —utilizando la teoría junguiana— como la expresión de los arquetipos colectivos que subyacen a una sociedad dada y la comunicación, a través de ellos, con un público, de modo que este, guiado por el trabajo del actor, pudiese llegar al reconocimiento de su propia identidad cultural, ya sea en el marco colectivo de un pueblo o sociedad o, simplemente, en una faceta individual. Barba basaba este teatro en el método de las acciones no cotidianas, o «extra-daily techniques», es decir, aquellas que lograban superar las barreras de las convenciones cotidianas, de los gestos y movimientos ya fijados por la rutina social, para bucear en otras posibilidades expresivas del cuerpo. Por medio de esta técnica de expresión, se buscaba la transmisión de una energía latente en un plano humano esencial a través del cual el espectador podría llegar a reconocer y experimentar igualmente este nivel de autenticidad sobre su propia condición humana:

The first step in discovering what the principles governing a performer's scenic bios, or life, might be, lies in understanding that the body's daily techniques can be replaced by extra-daily techniques which do not respect the habitual conditioning of the use of the body. [...] Extra-daily body technique consist of physical procedures which appear to be based on a recognizable reality but which follow a logic which is not immediately recognizable [...] These techniques operate by means of process of reduction and substitution which brings out what is essential in the actions, separates the performer's body from daily techniques, and creates a tension and a difference of potential through which energy passes [15, 34,35].

El método de la *pre-expresividad* o la técnica de la *no-cotidianeidad* no fue más que la última formulación teórica de una corriente teatral que ha recibido numerosos enunciados en el intento por alcanzar una codificación artística de carácter no mimético para una realidad exclusivamente escénica, frecuentemente de carácter mítica, que recurría a formas expresivas ritualizadas y que intentaba recuperar aquella concepción trascendental y sacralizada que el arte pudo tener en sus orígenes. Este teatro aspiraba, dentro de una corriente artística mucho más amplia que se remontaba hasta los orígenes del teatro y que ahora era recuperada, a una comunicación directa, intuitiva y no

intelectualizada con el espectador: «el espectador es atraído por una energía elemental que lo seduce sin mediaciones, aún antes que haya descifrado cada una de las acciones, se haya preguntado sobre su sentido y las haya comprendido» [Barba, 1989, 206].

La teoría de la creación teatral *no cotidianeizada* o de la formalización *pre-expresiva* del comportamiento escénico desarrollada por Barba fue uno de los supuestos teóricos y prácticos compartidos por la mayor parte de estos creadores. Este discurso supuso el intento por compatibilizar dos grandes corrientes artísticas extendidas a lo largo de este siglo: de un lado, el formalismo y su reivindicación del arte como un código artificial creado por el artista; de otro, el idealismo artístico y su defensa del arte como la expresión de las zonas ocultas, sublimes o esenciales que subyacen a la realidad. Esto apuntaba a una especie de cuadratura del círculo en un deseo por conjugar una corriente formalista que crecía con fuerza en los años sesenta con el movimiento idealista de este mismo período. Al igual que Brecht, a través de la técnica del extrañamiento, se consiguió crear un realismo formalista en su concepción creadora, pero que no dejase de tener el paradigma de lo social como punto de partida. Grotowski y Barba, sobre todo, y, de forma menos explícita, el Living Theater y los grupos afines a esta estética, persiguieron la creación de lenguajes explícitamente artificiales de carácter no miméticos pero que, al mismo tiempo, aludiesen a la esencia de la realidad y el hombre. De este modo, Barba [1989, 104] se refería a términos aparentemente tan contradictorios como «living but reinvented body, of a behaviour which has been separated from the behaviour of every day, of a naturalness which is the fruit of artificiality». De este modo, la marcada tendencia a la búsqueda de nuevos códigos que no se apoyaban —a diferencia de lo que ocurría con los lenguajes realistas tradicionales—, de forma directa en las convenciones sociales no impedía el crear un arte centrado en la naturaleza y condición del hombre. Vida e invención, naturaleza y artificio, idealismo y formalismo son los dos polos entre los que se movió el teatro antropológico.

Este movimiento no supuso exclusivamente una expresión más de carácter idealista, sino que implicó al mismo tiempo una profunda reflexión sobre el teatro como medio de expresión y producción de significados. Si, por una parte, presentó la expresión escénica como la formulación esencializada de la realidad, la vida llevada a sus límites, la

liberación del instinto, por otra, reivindicó la creación teatral a partir de los presupuestos de la investigación, el estudio y el rigor. Partiendo ya de una compleja concepción de la creación escénica apoyada en una abierta gama de muy diferentes códigos de comunicación —tal y como Brecht y otros creadores habían ido señalando—, el nuevo movimiento impulsó el sistema del teatro hacia una nueva reordenación de sus signos que obedecía al deseo de establecer relaciones diferentes entre el espacio, el actor y el público. Miralles [1973], en su estudio sobre el nuevo teatro, apuntaba las tres claves básicas que definían esta nueva dramaturgia «mágica o irracionalista», destacando, por un lado, su idealismo y, por otro, su afán de presentarse como un teatro de investigación:

un evidente neorromanticismo con todas las adecuaciones correspondientes a un nuevo tiempo y lugar; la obsesiva investigación del proceso y lugar; la obsesiva investigación del proceso comunicativo para establecer nuevas relaciones entre el público y el espectáculo, y el orientalismo que impregna en la actualidad a Occidente.¹⁹³

El modelo de creación teatral que recibió un impulso fundamental a partir del Teatr Laboratorium del actor creado por Grotowski en Polonia contribuyó a extender una concepción del arte escénico basada en sus elementos mínimos y fundamentales y en la búsqueda de su especificidad propia,¹⁹⁴ así como una idea de la creación teatral como forma que había de ser cuidadosamente estudiada y construida por los diferentes artífices del teatro, esencialmente el actor, que fue el elemento central dentro de esta corriente: «for performers, working on the pre-expressive level means modeling the quality of their

¹⁹³ En la búsqueda de estas nuevas relaciones entre actor, espacio y público, fue fundamental una nueva consideración de la escenografía como todo el espacio que ocupaba la sala y no únicamente el escenario. Para este fin, Schechner [oct.-dic. 1972] acuñó el concepto de *Environmental Theater*: «J'appelle ce théâtre de l'environnement parce que son premier principe est de créer et d'utiliser des spaces entiers —à proprement parler les sphères d'espaces— qui contiennent, enveloppent ou atteignent toutes les zones où se trouvent les spectateurs et où les acteurs évoluent. Dans un théâtre, tous les spaces sont inclus, de façon active, dans tous les aspects de la représentation» [81].

¹⁹⁴ «En primer lugar, tratamos de evitar todo eclecticismo, intentamos rechazar la concepción de que el teatro es un complejo de disciplinas. Tratamos de definir qué es el teatro en sí mismo, lo que lo separa de otras categorías de representación o de espectáculo» [Grotowski, 1970, 9].

scenic existence. [...] The effectiveness of a performer's pre-expressive level is the measure of her/his autonomy as an individual and as an artist» [Barba, 1989, 105]. Así pues, la autonomía de la obra de arte, la libertad en el acto de la creación teatral y el trabajo constante para modelar esa nueva materia artística en la que se había convertido el cuerpo del actor enmarcaba la corriente teatral dentro del ambiente artístico de fuerte influencia formalista de los años sesenta.

Durante este período, Grotowski [Kumiega, 1985, Osinski, 1986] se convirtió en uno de los bates de la creación teatral desde el rigor más sistemático, lo que le llevó a criticar duramente los desmanes, espontáneas improvisaciones y caos en los que, de forma a veces pueril e ingenua, había incurrido el movimiento de grupos en el que Estados Unidos había sido pionero. En este sentido, el fundador del Teatr Laboratorium no dejó de citar a Stanislavski como el primero y uno de los escasos creadores que habían desarrollado un método en sentido estricto, frente a las aportaciones de carácter teórico e incluso visionario de otros hombres de teatro. Como en el caso de Barba, el director polaco señaló la artificiosidad y la creación formal consciente como los únicos medios para llegar a expresar la espiritualidad trascendental que perseguía su teatro:

La técnica espiritual y la «artificialidad» (articulación de la parte en signos), no se oponen entre sí. Al contrario de lo que se piensa habitualmente, nosotros creemos que un proceso síquico que no esté potenciado por la disciplina, por la articulación de la parte y por una estructuración adecuada, no debe llegar a ser una liberación, sino que debe ser percibido sólo como una forma de caos biológico [Grotowski, 1980, 13].

Grotowski descubrió el valor del gesto al que se llegaba después de horas de trabajo, frente al gesto «natural», para la expresión reveladora de una realidad oculta. Concibió el cuerpo del actor como un sistema semiótico de producción de signos que debían alcanzar una comunicación prelógica con el espectador.

Esta teoría estética implicaba igualmente el rechazo a la convención social como forma engañosa que ocultaba la verdadera esencia de la realidad, frente al realismo mimético, basado en la imitación de estas convenciones:

la composición de la parte, en cuanto sistema de signos que superan lo «natural» cotidiano (cosa que no sirve nada más que para alterar la verdad) y revelan lo que se esconde (es decir, que desenmascaran las antinomias de las relaciones humanas), no limita realmente la maduración espiritual, la favorece. [...] es el *signo* y no el *gesto habitual*, lo que para nosotros constituye la excepción elemental» [13,14].

El mismo Artaud, que había quedado reducido y estigmatizado por el carácter místico y profético de su obra teórica, enfatizó a lo largo de sus esporádicas incursiones como director teatral la necesidad de medida y precisión en la creación escénica. Esta faceta, olvidada en esos veloces años sesenta, quedó arrinconada por la fecundidad de sus abstractos planteamientos teóricos.

Salvando todas las diferencias derivadas de los contextos sociales e históricos que se han ido sucediendo a lo largo del siglo XX, se puede afirmar que el movimiento artístico de vanguardia que tiene en la teoría nietzscheana expuesta en *El origen de la tragedia* uno de sus primeros pilares y que encontró en el simbolismo y el expresionismo de principios de siglo sus primeros cultivadores, recibió en los años sesenta un impulso definitivo con la recuperación de los textos teóricos de Artaud, el trabajo de Grotowski en Polonia y la explosión de los grupos jóvenes en todo el ámbito occidental. Cristopher Innes [1992], en su difundido estudio que lleva el significativo título de *El teatro sagrado*, citaba la recuperación del pensamiento mítico que tuvo lugar tras las corrientes positivistas a finales del siglo XIX en Europa, como el punto de partida de estos movimientos artísticos que, de forma casi obsesiva, remitían una y otra vez a la idea del mito como pensamiento colectivo que subyacía a una sociedad y que encontraba su formulación a través de los ritos. El surgimiento de una lectura idealizada del mundo primitivo, la valoración de lo irracional frente al logos, símbolo de la civilización occidental, fueron rasgos fundamentales que han caracterizado gran parte del arte de

vanguardia en el siglo XX. Innes presentaba la vanguardia como un vasto impulso hacia lo espiritual y el deseo de trascendencia. Ya Craig [1914], a principios de siglo, cercano al movimiento simbolista, reivindicaba los orígenes sagrados del arte y la necesidad de volver a conferir a la obra teatral un sentido trascendental como hicieron los pueblos antiguos. El arte debía volver a transmitir el temblor sagrado del arte egipcio o el delicado misterio de la escultura asiática, aunque Craig, para llegar a esto, reclamase el rechazo, no solo de la psicología, sino de todo lo concerniente a la esfera de lo individual. El director-dramaturgo británico, a través de la teoría de la supermarioneta, defendía la devolución al mundo de la plástica y las imágenes de toda la carga trascendental y sacralizadora:

I pray earnestly for the return of the image —the über-marionette to the Theatre; and when he comes again and is but seen, he will be loved so well that once more will it be possible for the people to return to their ancient joy in ceremonies — once more will Creation be celebrated— homage rendered to existence— and divine and happy intercession made to Death [94].

A través de la vuelta a los mitos y leyendas ancestrales, estas corrientes artísticas trataron de establecer un tipo de comunicación emocional, basada en las sensaciones y el instinto, que remitiese al imaginario colectivo y a las estructuras esenciales del hombre como colectividad. En este aspecto, este movimiento estético y cultural tomaba su primera enunciación en la teoría nietscheana sobre los orígenes del teatro, su evolución desde un modelo dionisiaco llegado de Oriente a un modelo apolíneo que adquirió en Grecia, y la progresiva introducción del racionalismo socrático, concretado en la palabra y el diálogo a partir de Eurípides, con la consecuente destrucción de los rasgos sagrados y trascendentales del primer teatro. La función del teatro, en palabras de Artaud [1964, 181], sería devolver al individuo su imagen primigenia y esencial antes de que hiciese aparición su castrante individualidad, reflejar las raíces auténticas del hombre, latentes en sus mitos: «Créer des Mythes voilà le véritable objet du théâtre, traduire la vie sous son aspect universel, immense, et extraire de cette vie des images où nous aimerions à nous retrouver». Progresivamente, los lenguajes míticos, de carácter analógico, fueron

tomando fuerza frente a los lenguajes lógicos, centrados en el logos, la palabra y los códigos verbales:

Semejante revaluación aportó el marco a los expresionistas y los surrealistas, surgiendo una alternativa a la impersonalidad racional asociada a la sociedad moderna que pareció caracterizada por una desproporción del mecanismo sobre la espontaneidad, de la materia sobre el espíritu [Innes, 1995, 276].

La expresión del pensamiento mítico en teatro recurrió esencialmente al poder de evocación de la imagen en el subconsciente del receptor. La escena, protagonizada por el cuerpo del actor, se consagró a la recreación de aquellas imágenes que habían pervivido en el subconsciente colectivo de una sociedad y en las que se encontraban cifradas a través de siglos de cultura y tradición las huellas de su identidad histórica y humana. A través de la imagen, estática o móvil, el teatro establecería una comunicación intuitiva que llevaría al espectador a descubrir su verdadera esencia individual y colectiva. No obstante, la teoría artaudiana del «teatro de la crueldad» era deudora todavía en gran parte del simbolismo, de ahí que el aspecto social y colectivo del teatro fuese mínimo en provecho de la exaltación de los instintos individuales dentro de la masa. En su célebre ensayo, Artaud [1964] recurría a la metáfora de la peste para explicar el carácter extremo al que debía llegar la expresión teatral por medio de la potenciación de la verdadera esencia instintiva de la humanidad, dormida tras siglos de civilización y moral occidental en el subconsciente que la escena debía despertar:

La peste prend des images qui dorment, un désordre latent et les pousse tout à coup jusqu'aux gestes les plus extrêmes; et le théâtre lui aussi prend des gestes et les pousse à bout: comme la peste il refait la chaîne entre ce qui est et ce qui n'est pas, entre la virtualité du possible et ce qui existe dans la nature matérialisée. Il retrouve la notion des figures et des symboles-types, qui agissent comme des coups de silence, des points d'orgue, des arrêts de sang, des appels d'humeur, des poussées inflammatoires d'images dans nos têtes brusquement réveillées; tous les conflits qui dorment en nous, il nous les restitue avec leurs forces et il donne à ces forces des noms que nous saluons comme des symboles: et voici qu'à lieu

devant nous une bataille de symboles, rués les uns contre les autres dans un impossible où la poésie qui se passe sur la scène alimente et surchauffe des symboles réalisés [24].

La importancia del ritual o la ceremonia en este teatro era vital porque en ella se había mantenido la presencia real de estas imágenes colectivas de una sociedad. La vanguardia teatral de los años sesenta recurrió sobre todo a la tradición cristiana, aunque no rechazó expresiones ritualizadas mantenidas en otras culturas, que habían ido adquiriendo más importancia en las últimas décadas. La referencia a ritos de la cultura cristiana, como procesiones y liturgias, imágenes como el *ecce homo* o la Piedad, lograban efectividad en la medida en que esta religión era la base de la civilización occidental. Barba [1995, 2] abría su guía del teatro antropológico recordando las procesiones en Gallipoli, pueblo natal del sur de Italia: «I waited for moments of intensity: the elevation of the Host, Holy Comunion, processions. Being with other people, feeling a bond with them, sharing something, filled me with a sensation which even now resonates in my senses and in their subconscious». De este modo, estos gestos ritualizados volvían a adquirir el sentido etimológico de religión (*relicare*) como un acto capaz de enlazar a unos individuos con otros en una unidad global. Esta acepción primitiva y original de la religión era la que perseguía el nuevo teatro.

Desde un punto de vista formal, el ritual, en tanto que modelo de representación, ofrecía al teatro unos rasgos que satisfacía muchas de las necesidades de los nuevos lenguajes no realistas creados por las corrientes escénicas contemporáneas. La estricta formalización del orden de los elementos que caracteriza el rito, la creación de un espacio autónomo, su carácter trascendental, la participación de los espectadores y su transformación por medio de la ceremonia, el valor físico de los objetos en escena, así como el carácter performativo de las acciones, gestos y movimientos, eran algunos de los parámetros que el nuevo teatro buscaba. Tomando el rito como modelo, el teatro se presentaba como una actividad que exigía rigor, orden y capacidad de expresión de unos significados a través de unas formas creadas para este fin. Schechner [1988, 6] definía la *performance* como un término inclusivo que abarcaba una gran variedad de expresiones socioculturales, desde juegos y deportes, hasta teatro y ritos, y apuntaba las

características básicas que compartían estas actividades: «1. a special ordering of time; 2. a special value attached to objects; 3. non-productivity in terms of goods; 4. rules. Often special places —non ordinary places— are set aside or constructed to perform these activities». Al mismo tiempo, el teatro dejaba de ser un mero entretenimiento o un espectáculo, para significar algo más, una actividad de naturaleza transcendental, casi una religión a través de la cual se intentaba purificar al espectador, cambiarle por medio de la comunión en el «rito» iniciático, catártico, de la representación. La profusa asimilación de rasgos del ámbito de lo sagrado que los mismos creadores utilizaron para definir su actividad fue el mejor índice de la fecunda influencia que el rito y las expresiones sociales ceremoniales estaban ejerciendo en la renovación escénica.

La progresiva valoración de los diferentes elementos escénicos como el movimiento, la disposición de los actores y los objetos, los ruidos o el ritmo quedaban perfectamente refrendados por el nuevo modelo teatral. La importancia que adquiría en una celebración de carácter ritual la precisa situación de los personajes, la exacta colocación de un objeto en uno u otro lugar, la significación de un movimiento o un cambio de lugar en el espacio, la consideración del ritmo como un signo dominante con un valor significativo fundamental fueron algunas de las causas que explicaban la instrumentalización que el teatro hizo de las manifestaciones ritualizadas en su evolución hacia una nueva consideración de la creación teatral como acto específico no subordinado a un texto literario. Sin que esto negase la importancia que la palabra podía llegar a tener en el transcurso del «rito» de la representación teatral, aunque más como elemento físico, sonoro y hasta mágico, que como rasgo intelectualizado.

A medida que transcurrían los años sesenta, se abandonaron los planteamientos ambiguos de carácter teórico y se recurrió al trabajo sistemático como medio de desarrollar métodos de creación escénica, centrados principalmente en la formación del actor. El rigor en el desarrollo de nuevos métodos de interpretación que sirvieran para afrontar con seriedad y espíritu científico la creación teatral encontró en la teoría de la depuración formal de los elementos teatrales el modo de llegar a una expresión originaria, que canalizase el deseo de autenticidad y el rechazo a cualquier forma de falsedad, incluida la propia mimesis artística, que, en tanto que imitación, era sospechosa

de cierta forma de engaño. La evolución hacia un teatro pobre, en expresión de Grotowski, o la conquista del espacio vacío, según la formulación de Brook, implicaban, por un lado, el rechazo a las formas teatrales vigentes hasta el momento, por otro, el deseo de volver a formas simples, primitivas y esenciales: «Lo que une lo científico con lo casi mítico es el despojamiento del drama hasta llegar al actor desnudo» [Innes, 1995, 18]. La teoría del «actor santo» y el método de la vía negativa, de la progresiva eliminación de elementos y barreras para la expresión esencial del actor desarrollados por Grotowski, fue el ejemplo más paradigmático de investigación teatral y sentido espiritual de la representación:

El actor que realiza un acto de penetración en sí mismo, de despojamiento, de ofrenda de cuanto hay en él de más íntimo, debe disponer de la posibilidad de manifestar los impulsos síquicos, incluso aquellos tan ténues que se diría que aún no han tenido tiempo de nacer, trasladando a la esfera real de los sonidos y gestos las pulsiones que, en nuestro psiquismo están en la frontera que separa lo real del sueño [Grotowski, 1980, 55].

El teatro antropológico no respondía únicamente a un nuevo estilo teatral o unos lenguajes escénicos diferentes, sino a una concepción esencialmente distinta de plantearse la creación teatral y el fenómeno escénico. Lo esencial al hecho teatral ya no radicaba tanto en un texto dramático previo o en la misma representación de este frente al público, sino en el proceso de creación de los actores durante los ensayos. La relación que se establecía entre ellos, de estos con el director y las sucesivas experimentaciones en torno al cuerpo, la expresión de las emociones y el trabajo a partir de las experiencias personales y la realidad colectiva pasaron a constituir el centro del fenómeno escénico. El teatro se había convertido en un modo de vida en el que lo esencial era el camino común recorrido por el grupo en el conocimiento mutuo y el estudio de las relaciones. El espectáculo dejaba de ser una finalidad en sí mismo para convertirse en un medio, un escalón más dentro de la unidad superior configurada por la evolución común del grupo. El trabajo dramaturgico ya no partía de un texto literario, sino del mismo material humano que aportase el grupo, aunque este pudiese apoyarse en un texto literario, en una noticia de periódico o, con frecuencia, en una narración fundacional, como la Biblia.

Los elementos arquetípicos adquirieron una importancia central, porque a través de ellos se lograba despertar en el público zonas del subconsciente que permanecían aparentemente dormidas. La atracción que demostraba Grotowski hacia textos clásicos venía explicada por la frecuencia con que estos desarrollaban situaciones y tramas de componente mítico:

Según el director polaco, es esta cualidad mitopoética, es el hallazgo en ella de situaciones arquetípicas que tocan nervios todavía sensible en el inconsciente colectivo de la humanidad o en la memoria histórica de un pueblo, lo que decidirá en la actualidad el valor teatral de un texto dramático e incluso su posibilidad de utilización en el teatro; no la posible excelencia del carácter literario [Marinis, 1988, 106].

El signo escénico dominante dentro de la nueva jerarquización del sistema teatral remitía fundamentalmente a la propia creación desarrollada por los actores directamente sobre el escenario y guiados por un director cuya función quedaba, en teoría, limitada a una labor de educación, en el sentido etimológico de extraer lo mejor de cada intérprete. La relación entre drama y teatro variaron de forma importante. En las ocasiones en que se partía de un texto literario, este era reducido a sus conflictos esenciales, que se utilizaban como trampolín para la creación del actor, es decir, como punto de partida para que el actor pudiese extraer sus emociones más profundas. A través de las situaciones límites que proponía el texto literario, frecuentemente cercanas a estructuras narrativas míticas, el actor debía excitar la memoria física del cuerpo para llegar a expresar el recuerdo que este poseía de su historia, su cultura y su condición humana. El ejemplo paradigmático de este modo de creación teatral lo constituyó *El príncipe constante*, de Calderón de la Barca, en la dirección de Grotowski de 1965.¹⁹⁵ El director polaco, comparando la interpretación del actor con una partitura musical, rechazó la noción de papel o de personaje, para reducirla a una especie de esquema que el actor

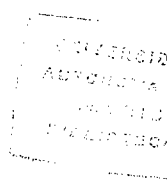
¹⁹⁵ La publicación en *Primer Acto* de la traducción del estudio de Ouaknine [ab. 1968] sobre el proceso de creación de este montaje es una muestra de la relevancia que adquirió el mítico montaje con el que Grotowski asombró al mundo occidental. También existe una grabación filmada de una reconstrucción que se hizo a partir de escenas que existían de este montaje.

debía interpretar para llegar a expresarse a sí mismo: «Un instrumentista no habla de la psicología de una partitura musical, aunque a través de su interpretación descubra la psicología de su propia personalidad. El actor grotowskiano es por sí sólo el creador y el intérprete de sus propias notas y de su propia partitura» [Ouaknine, ab. 1968, 32].

Frente a la escena realista, el teatro antropológico exigía una concepción distinta del tiempo. El realismo había desarrollado un modelo lineal y progresivo del transcurso temporal, expresado como imitación del tiempo histórico real. Incluso en los casos en que esta organización temporal se rompe es siempre tomando como base el modelo lineal y abierto. La obra teatral presentaría un fragmento de la línea temporal de la realidad que tendría un antecedente y un desarrollo posterior al momento al que la obra hacía referencia. El tiempo del rito, sin embargo, no poseía un antes y un después, sino que empezaba con la representación y acababa con ella. Era un modelo cíclico, cerrado e independiente del tiempo del espectador, a menos que este se introdujese en el mismo rito de la representación. Se presentaba como repetible tantas veces como fuese necesario, aunque el hecho de que se tratase de una representación teatral hacía que, incluso el modelo temporal histórico, tuviese algo de ceremonia en la medida en que respondía a una sucesión de acciones fijadas de antemano. Sin embargo, en el plano semántico, el tiempo histórico sí se presentaba como irrepetible, a diferencia del mítico que no remitía a un modelo exterior, sino que era exclusivamente escénico, un tiempo propio y exclusivo de la representación:

Le temps du mythe est *un temps autre* que les signes montrent sans rapport ni avec la quotidienne imaginaire du personnage. Mettre en scène le temps autre, c'est indiquer par la pose, ou par la musique, ou par la lumière, un changement radical, une apparition de la cérémonie sacrée [Übersfeld, 1981, 249].

A diferencia del tiempo mimético de la realidad, el tiempo mítico estaba marcado por una férrea ordenación de los elementos. Independientemente del contenido, se caracterizaba por una determinada ordenación de las formas, por un ritmo fijo. Aunque cambiase algún elemento del contenido el rito sería el mismo en la medida en que se mantuviese el orden.



Los elementos, al contrario del teatro realista y el tiempo histórico, no estaban sujetos a una relación causa-efecto, sino, simplemente, a una disposición exacta que define el rito:

Le temps du mythe est un temps *ordonné*, il suppose une succession fixe d'éléments ou d'événements, un ordre obligé du mythe, soit qu'il faille parcourir les événements du récit mythique dans leur diachronie, soit qu'il faille simplement les convoquer dans un ordre rituel. La répétition du mythe suppose un ordre rigide, mais dégagé de la causalité. La liaison des éléments et des épisodes est cérémonielle et non causale: ce qui importe n'est pas le lien logique, mais le fait de la succession [250]

A menudo ambos modelos temporales podían alternarse dentro de una misma obra. Era el caso de aquellas en las que, dentro de un modelo histórico, se intercalaba un rito, como por ejemplo, *Las criadas*, en la puesta en escena de Víctor García, o *Marat-Sade*, dirigida por Marsillach, en las que, de forma metateatral, los mismos personajes representan una suerte de ceremonial, generalmente de naturaleza sacrificial, cortado con múltiples interrupciones en las que se transgredía, desde un plano realista, la rígida forma que imponía la representación/rito. En *Las criadas*, la representación metateatral es aceptada por los personajes como una especie de acción ritual; en el *Marat-Sade*, a pesar de ser presentada como una obra teatral del Marques de Sade, esta adquiría un carácter ritual debido a las especiales condiciones de su representación y sus continuos cortes y reanudaciones, siempre siguiendo un rígido esquema estructural. En sendos casos, la imperiosa necesidad de culminar el ceremonial y la realización del sacrificio consistía en el elemento que introducía tensión en la obra y que acentuaba el tono ritual.

Al tiempo ritual, cerrado y perfecto, le correspondía un espacio igualmente acabado cuyos límites, a menudo, eran marcados por la misma sala teatral. Frente al espacio de la obra realista que se prolongaba, a través del plano imaginario, en el mundo exterior, el espacio ritual constituía un espacio cerrado, no remitía ni evocaba ningún otro lugar, se presentaba a sí mismo como un espacio escénico en el que iban a tener lugar unas acciones realizadas por unas personas, que tampoco *re-presentaban*, sino que se *presentaban* así mismas, sin realizar un papel, sino llevando a cabo, a partir de sus

propias identidades, una especie de ceremonia mística de liberación del cuerpo. El espacio ritual surgía de su propia organización a partir de él mismo, con independencia de todo lo que le rodeaba. La escena no se pretendía un engaño o una evocación de otro espacio exterior o imaginario, pero tampoco se quedaba en mero lugar escénico, como en el caso del teatro épico de Brecht. A partir de la presentación del propio lugar escénico, este se iba cargando de nuevos valores y significados a medida que transcurría la obra. En palabras de Derrida [1967, 343]:

Clôture de la représentation classique mais reconstitution d'un espace clos de la représentation originaire, de l'archi-manifestation de la force ou de la vie. Espace clos, c'est-à-dire espace produit du dedans de soi et non plus organisé depuis d'un autre lieu absent, une illocalité, un alibi ou une utopie invisible.

El rechazo del principio mimético del teatro implicaba no solo la negación de los modelos teatrales dominantes, sino incluso la ruptura con el carácter de representación que estaba en la base de la esencia del arte teatral. La escena ya no se concebía como el lugar donde se volvía a hacer presente algo que existía ya en la realidad, sino como un espacio privilegiado para la expresión de una nueva realidad inexistente en el mundo cotidiano. Los directores, los actores, ya no buscarán la *re-presentación* de otra realidad, sino la *presentación* de un nuevo estado que quiere ser la expresión última de la vida:

En el Teatro Laboratorio, el actor no aprende a «actuar» y, dentro de esta consideración, hay que decir que su actividad ha cambiado de naturaleza. El único hecho valedero que el actor puede comunicar es él mismo, en tanto que identidad humana, reveladora de una sociedad de la que él es ya un signo, con sus limitaciones, sus conflictos y su riqueza personal. [...] Rescatar la realidad íntima del actor y cristalizarla en una obra; este es el objetivo de la investigación cotidiana [Ouaknine, ab. 1968].

Artaud reivindicaba el lugar del teatro en la realidad como aquel medio a través del cual el hombre podía llevar al extremo su ser esencial, instintivo, preadánico y auténtico y oponerse así a la acción castrante de la civilización y la moral occidental. La

vuelta a un teatro primitivo y sagrado, tal como lo expuso Nietzsche, suponía la recuperación de la esencia última del hombre, la vuelta a una expresión total de la vida en el espacio cerrado de la escena. De ahí que Derrida [1967] señalase la importancia histórica de esta forma teatral, no solo por sus códigos escénicos, sino sobre todo porque el teatro de la crueldad anunciaba los límites de la representación. Desde el momento en el que se invertían los términos, convirtiendo el espacio teatral en el lugar de la recuperación del auténtico ser del hombre, el trabajo teatral como un modo de vida y la realidad extrateatral como aquella que debe imitar al teatro, esta forma artística llegaba a su último enunciado más allá del cual no se podía ir:

la scène ne représentera plus, puisqu'elle ne viendra pas s'ajouter comme une illustration sensible à un texte déjà écrit, pensé ou vécu hors d'elle et qu'elle ne ferait que répéter, dont elle ne constituerait pas la trame. Elle ne viendra plus répéter un présent, re-présenter un présent qui serait ailleurs et avant elle, dont la plénitude serait plus vieille qu'elle, absente de la scène et pouvant en droit se passer d'elle: présence à soi du Logos absolu, présent vivant de Dieu [348].

El teatro antropológico no era *re-presentado* sino que se hacía, se creaba en su proceso de *presentación*. La evolución hacia la autenticidad del arte había llegado a su última expresión con la negación del modelo mimético del teatro. El artista, en su deseo de alcanzar una formulación esencial del hombre había decidido no imitar nada, sino presentarlo directamente intentando extraer de su mismo cuerpo la expresión última de su verdad esencial. Sin embargo, y esta es la paradoja de esta concepción del teatro, la negación de la representación implicaba la representación más auténtica, el rechazo a la interpretación significaba la interpretación esencial: «Fin de la représentation mais représentation originaire, fin de l'interprétation mais interprétation originaire qu'aucune parole maîtresse» [Derrida, 1967, 349].

Pero la oposición al teatro realista no radicaba únicamente en el rechazo al arte como mimesis, sino también en la visión del mundo que esto implicaba en los años sesenta. Este movimiento de carácter idealista cifraba la esencia de la realidad justamente en formas no visibles en la cotidianeidad. En este sentido, es significativo la

denominación de «teatro de lo invisible» con la que Brook [1994, 51] calificaba este teatro: «Lo llamo teatro sagrado por abreviar, pero podría llamarse teatro de lo invisible-hecho-visible: el concepto de que el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible ha hecho presa en nuestros pensamientos».

La concepción del teatro como postura vital, casi como religión, y la aproximación al fenómeno de la representación como una ceremonia de autodescubrimiento con connotaciones místicas colocaban el arte de Talía en un callejón con difícil salida.¹⁹⁶ «Más que un método, Grotowski propone una vía, una mirada sobre la actividad teatral, a la vez estrechada por sus límites naturales y ampliada hasta la inmensidad por las ilimitadas posibilidades del hombre en su desnudez interrogadora» [Ouaknine, ab. 1968, 43]. La contradicción entre el estudio de las «ilimitadas posibilidades del hombre» y el constreñimiento a tener que realizarlo dentro de los estrechos límites del teatro llevó a la ruptura con el fenómeno escénico. La defensa del teatro como un arte extremo aceleraba el proceso de agotamiento: «Sólo podemos hablar de teatro de la crueldad en la medida en que se trata de un teatro de los límites y del desenmascaramiento cotidiano. Solo el interés superior de la obra trasciende la crueldad de vivir sin mentiras, al menos durante el tiempo de la representación» [Ouaknine, ab. 1968, 34]. La corriente de teatro antropológico liderada por el Living Theater y Grotowski llegaba a finales de los años sesenta a la autodestrucción a la que se veía abocada en función de sus propios presupuestos. La idea del teatro como forma de vida y no como una opción formal obligaba a tener que llegar siempre más allá en una misma línea que terminó dinamitando la misma esencia del teatro, la representación.

Marco de Marinis [1988], en su estudio sobre el «nuevo teatro», establecía una etapa de consagración que se iniciaba en 1964 con el establecimiento del Teatr

¹⁹⁶ Nótese que este mismo carácter fuertemente idealista y hasta mesiánico agotó con rapidez el primer expresionismo histórico alemán ya hacia los comienzos de la década de los veinte. Con la parodia contenida en las primeras obras expresionistas de Brecht, *Baal* y *Tambores en la noche*, este movimiento abandonó su romanticismo revolucionario de rasgo juvenil. El expresionismo comenzó siendo, pues, el movimiento romántico del siglo XX, aunque pronto se tomarán sus rasgos formales para abanderar corrientes de diferente signo [Styan, 1982; Melchinger, ab. 1971].

Laboratorium en Wrocław, la dirección de Brook de la obra de Peter Weiss, *Marat-Sade*, y la fundación del Odin Teatret en Noruega. Durante este período, que abarcaba hasta 1968, tendrían lugar las principales representaciones que jalonaron el teatro de la crueldad: *Frankenstein* y *Antígona*, del Living Theater, *El príncipe constante* y *Apocalypsis cum figuris*, de Grotowski, *Fire* y *The Cry of People for Meat*, del Bread and Puppet, y *The serpent*, del Open Theatre, entre otros. A partir de 1968, los grupos que protagonizaron estas producciones teatrales entraron en una profunda crisis que les llevó a un replanteamiento de sus mismas convicciones éticas y estéticas, que originó su desintegración, generalmente, en posturas más extremas, ya sea a través de la radicalización social ya sea por una acentuación de la espiritualidad.

La mayor parte de los grupos estadounidense, con una fuerte carga ideológica, se fragmentaron entre los que buscaban el compromiso social total y que desarrollaron un teatro de guerrillas y los que decidieron abandonar el teatro por falta de eficacia política. En Europa, los grandes artífices de esta corriente, como Grotowski, Brook o Barba, evolucionaron hacia un teatro que buscó sus medios de expresión, cada vez más universales, a través de la profundización en la experiencia espiritual y el contacto con otras culturas en las que los ritos eran las únicas formas de representación teatral. Brook, después de realizar varias giras por pueblos primitivos de África, presentó en el Festival de Persépolis de 1971 *Orghast*, montaje en el que intentó la creación de un nuevo lenguaje de raíz emocional y en el que las formas rituales alcanzaban su máxima expresión: «La intención no era crear un lenguaje conceptual que describiera una situación, sino componer bloques de sonido que tendrían la categoría de la acción física y que fuesen indescifrables en todo análisis intelectual» [Innes, 1995, 154]. Grotowski desarrolló su teoría del Teatro Holiday en la que se alejaba del concepto de representación, llegaba a rechazar la idea del espectador y se centraba exclusivamente en las relaciones humanas y la experiencia director-actor en círculos de élite cada vez más minoritarios. La obra de teatro dejaba de ser un espectáculo que se presentaba ante un público para convertirse en una especie de ceremonia válida únicamente en su desarrollo y para sus participantes. En 1975 fundó la Universidad de Búsqueda con el fin de desarrollar estas experiencias. El Living Theater, después de haber llegado a ideas similares a las de Grotowski en cuanto a la imposibilidad de alcanzar la unión con el

público tras la experiencia final de *Paradise Now* en 1968, en la que destruía todas las trazas formales del fenómeno escénico para mezclarse con el público en la búsqueda de la unión colectiva, se escindió. Una parte se trasladaría a Brasil, de donde fueron expulsados por desarrollar un teatro de agitación y propaganda de fuerte contenido social:

Y este rechazo del teatro y del arte en favor de una intervención directa en la realidad es la lógica posición final de los avances del teatro de vanguardia en el siglo XX, que ya es inherente al intento expresionista de crear una inmediata y terapéutica transferencia de emoción al público, o a la aplicación, igualmente terapéutica, de Jarry y de Artaud, de aplicar sus principios dramáticos a sus propias vidas [Innes, 1995, 217].

1. La recepción de tres mitos: Artaud, Living Theater y Grotowski

Mediada la década de los sesenta y paralelamente a la progresiva recepción del realismo épico de Brecht concretado cada vez en montajes de una mayor creatividad que denotaban un grado superior de asimilación, se hacía evidente la necesidad de desarrollar un teatro límite que aportase lenguajes nacidos de una ruptura total con los modos teatrales dominantes identificados con la sociedad burguesa. Ya no era suficiente la búsqueda de nuevos estilos, sino que se necesitaba otro teatro, un marco diferente en el que desarrollar una concepción distinta del teatro y de la creación escénica. Las innovaciones aportadas por el teatro realista no habían tenido toda la eficacia que se esperaba y aparecían como insuficientes para satisfacer los deseos de ruptura de una generación joven, idealista y con deseos de crear algo totalmente nuevo. Los planteamientos formales que se extendieron a partir de 1965 habían puesto de manifiesto los límites del teatro realista: «Conviene ahora repetirse que mucho teatro terminológicamente antiburgués ha sido en el plano estético profundamente burgués. [...] a los sermones moralizantes se les llamó didáctica, a los finales consoladores, tragedia optimista, y a las conversaciones de tresillo, testimonio» [Monleón, en. 1968, 52]. En esta coyuntura, los modos teatrales de la corriente de teatro ritual se presentaban como

las formas escénicas adecuadas para esa ruptura total que demandaban las jóvenes generaciones para conseguir, finalmente, hacer reaccionar al espectador, sacarle de su impasibilidad, de su aburrimiento, echándole a la cara lo más cruento de la condición del hombre inmerso en la sociedad actual:

Contra la inmovilidad estética resultante de esta posición se ha pronunciado vigorosamente el teatro más vivo y abierto de Europa. Se ha cansado de hacer sermones que nada revelaban, que quizá cambiaban los esquemas del espectador, pero sin renovarlo, sin sacudirlo, sin integrarlo de un modo total en ese drama histórico y suyo del que el teatro quería ser representación [Monleón, en. 1968, 52].

Las últimas corrientes teatrales, desde nuevos presupuestos formales, proponían en el panorama español esa renovación, no solo temática, sino esencialmente escénica que exigían las nuevas generaciones de creadores teatrales. El descrédito de la palabra, de los «sermones» —código más perfeccionado al que ha dado lugar el racionalismo occidental— demandaba un lenguaje teatral directo, ausente de retórica, que estuviese basado en otros medios de comunicación: el gesto, el movimiento, los ruidos. Frente al logos razonador, el grito simbolizó el gesto total de ruptura con los valores occidentales. Dentro de esta corriente, Monleón [en. 1968, 53] introducía los siguientes nombres:

En la nueva adecuación de la estética y la política hay que situar, me parece, la vigencia de ciertos principios artodianos, la obra de Peter Weiss, las últimas directrices del Berliner Ensemble, la apelación al «actor» que tipifican las teorías de Grotowski, el salto que existe entre un Teatro de Hechos al modo de Piscator, el *US* de Peter Brook...

Este movimiento teatral aportaba, sobre todo, un lenguaje escénico aparentemente ajeno a toda convención, guiado por el deseo de presentar al actor de manera directa, libre de figurines, de luces efectistas, de músicas alienadoras y, especialmente, libre de la palabra. El actor desnudo, la depuración formal, satisfizo las exigencias escénicas para lograr presentar la esencia de la vida, del hombre, sin

intermediarios, convencionalismos o retóricas, sin nada que pudiese falsear la realidad. El cuerpo desnudo del actor, su expresión de dolor iluminada bajo una luz blanca cenital, y su posición de enfrentamiento con el espectador, sin barreras ni cuartas paredes que pudiesen separar ambos mundos, se convirtió en una de las imágenes paradigmáticas del nuevo teatro. Así lo explicaba Julian Beck [ag. 1968], uno de los fundadores del Living Theater, en un significativo texto titulado «Abajo las barreras»: «Nada supera a la vida misma, el rostro humano, la palabra hablada, pero debe ser auténtica, no coraza en vez de carne, no mentira en vez de discurso».

La utópica ambición de un arte sin *arti-ficio*, de una expresión natural, sin convención, que, bajo la férula del Living Theater, se convirtió en ideario de gran parte de los nuevos grupos teatrales, fue formulado en términos más rigurosos por la teoría del teatro pobre de Grotowski y su búsqueda de una expresión teatral esencial, en la que ya sí se aceptaba la artificialidad, pero construida a partir de los elementos básicos de la comunicación teatral: el actor y el espectador. Dentro de esta propuesta escénica, extendida bajo unas u otras denominaciones por todo el teatro de vanguardia de los años sesenta, el director polaco acuñó el afortunado concepto del «actor santo» que, frente al actor prostituido, sería aquel que, en términos del Living Theater, presentaba «la vida misma, el rostro humano», un actor que, a través de una vía de renuncia en términos comparables a la mística, rechazaba convenciones, mimetismos, engaños y buscaba la expresión más auténtica de su ser esencial de individuo en una sociedad. En una situación de renovación escénica en donde cada vez se hablaba más de la ética del actor, de la reivindicación de este como individuo comprometido socialmente antes que como mero instrumento en manos de un autor o director, de la función creadora del arte de la interpretación que esta nueva concepción del actor llevaba implícita, la teoría del actor santo, del actor desnudo venía a expresar las búsquedas que el teatro español de los años sesenta estaba realizando. La aproximación ética y social al trabajo del actor, su formación y su compromiso ideológico, no eran sino la renovación del elemento dominante dentro de este modelo teatral, el actor, que implicaba una nueva concepción, no solo de la interpretación, sino de todo el fenómeno teatral. El hecho escénico dejaba de ser un mero espectáculo de entretenimiento para convertirse en un acto creador que adquiriría una nueva trascendencia social y hasta espiritual.

Estos aspectos brevemente apuntados explicaban la profunda repercusión que tuvieron las actuaciones del Living Theater en 1967, en Barcelona, Sevilla, Valladolid, Bilbao y San Sebastián, la difusión de las ideas de Artaud sobre el teatro de la crueldad en 1968, la publicación de los primeros textos de Grotowski en este mismo año,¹⁹⁷ así como su visita a Madrid en 1970, o el estreno de *Marat-Sade*, por Marsillach, con la colaboración de Bululú y Cátaros. La llegada a través de estos diferentes canales de un nuevo modelo teatral que ya se había empezado a desarrollar en España por grupos como el formado por Alberto Miralles en el Institut del Teatre o el Grup d'Estudis Teatral d'Horta (GEHT) supuso la extensión y consolidación de un acercamiento y una concepción diferente al acto de la creación escénica de hondas repercusiones en la evolución del fenómeno teatral en España hacia un modelo plural y abierto en el que intervenían diferentes signos dispuestos para su reorganización a través del trabajo dramático y su concreción escénica.

Roda [1968] citaba las compañías de mimo y pantomima surgidas a partir de los discípulos de Ricardi, entre las que destacó Els Joglars, como las primeras muestras de una imagen dislocada de la escena que implicaba una dramaturgia de la crueldad. Todavía antes de la llegada del Living Theater, tuvieron lugar los happenings de *L'Ovella Negra*, a cargo del grupo El Paraigües Groc, denunciado y clausurado por matar una gallina «de forma indebida». Ambas experiencias escénicas ya presentaban

¹⁹⁷ En enero de 1968 *Primer Acto* (núm. 92) publicó una antología de textos del libro de Artaud, *El teatro y su doble*, seleccionados y traducidos por Ángel Fernández-Santos, aunque ya con motivo de la visita del Living Theater a España, Renzo Casali [1967b], uno de los principales impulsores del nuevo teatro desde la teoría y la práctica, publicaba una interpretación de la teoría de Artaud y el Living Theater en relación a la situación social y política del mundo occidental. En este mismo número (91) se publicaba un texto del grupo estadounidense sobre su teatro y la influencia de Artaud. En agosto de 1968, *Primer Acto* dedicó su número 99 a este grupo, donde se incluía un estudio de Judith Malina sobre su montaje de *La prisión*, de Kenneth Brown. En abril de 1968, la revista dirigida por Monleón publicaba una selección de textos de Grotowski suministrados por el Centro Dramático Madrid 1, escuela fundada antes las necesidades de formación e investigación sobre las nuevas corrientes. En este número (95) aparecía el conocido estudio de Serge Ouaknine sobre *El príncipe constante* y un análisis comparativo de Casali sobre Grotowski y Planchon.

rasgos de improvisación que iban a caracterizar el teatro antropológico. En 1967 llegaba el Living Theater para imponerse como la forma teatral de vanguardia, haciendo olvidar a muchos que habían expresado el mismo juicio años antes a raíz del teatro épico de Brecht:

Después fue la eclosión en un par de noches del Living Theater: es total y absolutamente cierto que ha constituido el episodio más importante de los últimos mil días desde el punto de vista del lenguaje teatral. Brecht ha quedado en segunda fila [Roda, 1968].

El Living Theater trajo a España su montaje sobre la versión brechtiana de *Antígona*, de Sófocles. La desnudez escenográfica, el contacto directo de los actores con el público, la actitud desafiante y agresiva, la violencia en los gestos, la ausencia de marcas del teatro convencional conmocionó al público español mostrándole el camino hacia el que se evolucionaba en los ámbitos más innovadores del joven teatro español. Así describió Pérez de Olaguer [1967b] el comienzo de la obra:

Escenario totalmente desnudo los actores empiezan a salir, despacio, desafiantes, protegiéndose con las manos de la luz de algunos focos. 15 min. asfixiantes y densos, cargados de silencios e implicaciones. Se pasean por el escenario, miran al público, quedamente, con cierto aire de desafío. De pronto, una actriz se dobla en un extraño grito. Le van imitando los demás. De ellos sale un sufrimiento físico-plástico canalizado en un larguísimo lamento. El escenario se convierte en un atronador gemido impresionantemente asociable a las sirenas de los bombardeos. Tras diez minutos agobiantes, casi todos los actores bajan al patio de butacas y se *encaran* con el espectador, con agresivos gestos y provocaciones. Recorren los pasillos del teatro amenazándole violentamente, escupiéndoles a su misma cara. Después vuelven a escena. [...] el Living ha ganado ahí su primera batalla: sacar al espectador de su habitual y convencional posición, hacerle tomar partido.

El crítico de *Yorick* resaltó la honradez que mostraba el espectáculo, su economía de medios, tanto en decorados como en luces o vestuario, el aprovechamiento total de la sala, para terminar concluyendo de la siguiente manera: «Lo que al principio pudo herirnos —hablo por mí— acabó sobrecogiéndonos y haciéndonos reflexionar». No obstante, la frenética danza báquica con la que terminaba la obra, las alusiones a la masturbación y el rito de castración con el que se remite a la civilización occidental, ocasionaba cierta duda en un ambiente que hasta entonces se había declarado mayoritariamente brechtiano: «¿Pretende, tal vez, el Living Theater presentarnos y escupirnos el futuro como un lugar no apto para cualquier idea de progreso o de esperanza?».

Efectivamente, la crítica marxista más ortodoxa no tardó en denunciar el atentado que el teatro ritual suponía a la concepción dialéctica y materialista de la realidad, abrazada ahora por muchos que antes habían profesado la crítica social de izquierdas. Miguel Bilbatúa [dic. 1966] se adelantaba a la explosión del teatro de la crueldad en España, para advertir de los peligros de esta nueva vanguardia. Tomando como ejemplo la que años más tarde iba a convertir Víctor García en obra paradigmática del teatro ritual, *Las criadas*, de Jean Genet, ofrecía una primera aproximación como respuesta a la pregunta que daba título a su artículo: «¿Qué es la vanguardia?»: «Un ritual, así, es una frustración integral, una acción que jamás se verificará en el mundo real y que se repetirá una y otra vez como un mero juego. El ritual de un deseo jamás alcanzado en un acto completamente absurdo; es la futilidad reflejando la futilidad» [42]. El espacio cerrado y el tiempo cíclico de la ceremonia ritual que este teatro tomaba como modelo se oponían claramente a la visión de la realidad que defendía la teoría épica de Brecht y la ideología marxista como algo modificable por el hombre.

Estas objeciones se pudieron salvar gracias a la inserción de las ideas de Artaud en el panorama altamente ideologizado de los años sesenta. La teoría teatral del autor francés fue instrumentalizada en función de unas nuevas perspectivas políticas y sociales. El tono radicalmente metafísico, violento e insolidario que latía en el fondo del mensaje artaudiano fue objeto de una fuerte matización, ya que este partía de unos principios de rechazo total a la condición social del hombre que no podían ser aceptados en los años

sesenta: «Renonçant à l'homme psychologique, au caractère et aux sentiments bien tranchés, c'est à l'homme total, et non à l'homme social, soumis aux lois et déformé par les religions et les préceptes, qu'il s'adressera» [Artaud, 1964, 190]. Su teoría teatral y filosófica fue leída desde los parámetros sociales que dominaban en aquellos años. Así, por ejemplo, Monleón [7.10.1967], justificando la evolución que experimentaba la vanguardia teatral española del brechtismo hasta el teatro de la crueldad y el Living Theater, aducía dos razones principales para este cambio. La primera consistía en las «deformaciones sermoneantes y prejuicios esquemáticos en que parece haber caído un cierto realismo didáctico». La necesidad de encontrar nuevos modelos de teatro aconsejaba la apertura hacia otras corrientes. La segunda se refería a la «necesidad de sacudir a un espectador, que sigue pasivamente el espectáculo, imagen perfectamente acorde con la de un mundo que carece de imaginación y sensibilidad moral para sentir en su carne el hambre de Latinoamérica, los bombardeos de Vietnam del Norte». Las referencias artaudianas a la renovación del hombre y la sociedad por medio de la violencia catártica y la crueldad están enmarcadas dentro de un modelo de reforma espiritual y esencial del hombre, pero no tenían nada que ver con la necesidad de concienciación social, compromiso colectivo, etc. La dramaturgia de Artaud se presentaban como el aparato teórico más eficaz en la búsqueda de un teatro que lograra la presentación escénica directa, descarnada y cruel de las lacras sociales que azotaban el mundo. Monleón terminaba su justificación del abrazo a la sospechosa teoría artaudiana presentándola como un momento de transición ante la aparente ineficacia de los realismos sociales:

Mas que un teatro «de ideas» en torno a la crisis, ésta habría provocado una temporal renuncia al diagnóstico social para mostrar los auténticos —y tantas veces encubiertos bajo hermosas palabras— niveles de crueldad del hombre contemporáneo. Con lo que Artaud, el gran teórico, sería —como debe ser— un instrumento estético y ético, una forma de poner ante los ojos falsamente cándidos del espectador —tan pudorosamente tutelado— imagen real de su sadomasoquismo y su inhumanismo.

Con respecto a la triunfal acogida de las teorías teatrales de Grotowski en España, Monleón [jul. 1970, 10] volvía a remitir a la crisis de ciertos dogmatismos de izquierda que se habían quedado anclados en teorías abstractas que negaban al individuo en favor de la sociedad. El teatro antropológico, sin olvidarse del colectivo, aunque con connotaciones más metafísicas que sociales, volvía a colocar al individuo y su mundo interior en el centro del escenario: «Sus reivindicaciones de los valores individuales y aun —y sobre todo— de la búsqueda de estos valores, sepultados por la enajenación general, se habrían alzado como un secreto a voces contra ciertas abstracciones tan vacías como inquisitoriales».

Reincidiendo en esta línea de ideologización de Artaud, Casali [1967b] presentó la obra de este como un profeta del neo-capitalismo, justificando su crítica y rechazo radical a la civilización occidental, por el grado de materialismo, consumismo y degradación de los valores espirituales a los que había llegado la sociedad occidental. Si Artaud predecía el neo-capitalismo, el Living lo vivía. El director argentino [en. 1968] comparaba la idea de la peste con los efectos de la bomba atómica, al igual que Monleón entendía la crueldad artaudiana como el mal que azotaba el mundo. Sin embargo, nada más lejos del pensamiento de Artaud, para quien la peste o la crueldad suponían vías de liberación del hombre y en ningún caso se presentaban como imágenes críticas del estado social de Occidente. Casali admitía el efecto liberador de la imagen de la peste en la teoría teatral de la crueldad, pero subrayando las connotaciones sociales de este concepto:

Un teatro que surja de la peste; de la conciencia de un existir de la enfermedad; de la conciencia de la fusión del uranio o del cobalto; de la conciencia de que los sentimientos no pueden esperar lo definitivo, lo último; de la racionalización de todas las pestes históricas [30].

La toma de conciencia del estado de peste, del estado de enfermedad que vivía el hombre, era el fin último de este teatro, no el efecto de expansión espiritual o liberación de los instintos: «En la conciencia de todas las pestes está la universalización de los valores» [31].

La llegada del Living a España en 1967 significó la gran explosión del teatro de la crueldad, la instrumentalización de Artaud en el marco de la crítica social dominante en aquellos años. El grupo aglutinado en torno a Beck y Malina entró en contacto con la obra del autor galo en 1958 a través de la traductora inglesa del *Teatro y su doble*, Ensi Richard:

Artaud dijo lo que nosotros pensamos: que la civilización occidental es bárbara, deshumanizada. Ha definido un teatro capaz de agitar al público, lo que el público está buscando; el equivalente violento, pero poético, fantástico, de la realidad y de las inquietudes de la vida contemporánea. La fantasía de Artaud es terrible, alucinante, pero partía de una toma de conciencia de la realidad [Living Theater, 1967, 45].

Monleón [ag. 1968], en una carta abierta al grupo estadounidense, refiriéndose a la primera obra en la que estos llevaban a la práctica escénica el teatro de la crueldad, *The brig* (1963), les agradecía el redescubrimiento de Artaud en Europa:

Visteis la gran peste de la sociedad norteamericana; también la gran peste de otras ciudades no norteamericanas, que manejan a vuestros «marines» como una coartada. [...] Ya Artaud, queridos amigos, ha dejado de ser fantasma y manicomio. En toda Europa, en uno y otro nombre, con uno y otro método, los mejores grupos, los que quieren cambiar el teatro, cuentan con él. La revolución que él quiso hacer la habéis hecho vosotros.

El Living Theater no fue reivindicado únicamente como los recuperadores del teatro de la crueldad, sino también por haber superado la antítesis que este teatro parecía oponer a la corriente brechtiana. Los comienzos de este grupo en New York llevando a la escena dramas poéticos de principios de siglo y la utilización años más tarde de la versión brechtiana de *Antígona* les presentaba como el defensor de un nuevo sistema teatral que insertaba la palabra dentro de un orden jerárquico diferente en el que esta perdía la función de signo dominante, pero sin llegar a excluirla. En declaraciones del

propio Beck [ag. 1968], se hacía una defensa de la importancia de la calidad literaria del texto dramático, a pesar de que en sus principales montajes el valor literario de los textos fuese mínimo, como en *The brig*, *Frankenstein* o *Paradise now*: «No me resignaré jamás a leer un drama que no esté bien escrito. Y, por la misma razón, no obligaré a los espectadores a oírlo» [6].

Los sectores más innovadores, en una línea ideológica de izquierdas y habiendo defendido el teatro brechtiano, no podían poco después adoptar unos lenguajes teatrales que rechazasen la importancia de la palabra en favor de medios de comunicación menos dialécticos o racionales. De ahí la necesidad de subrayar la importancia del elemento verbal en un teatro que parecía negarlo, aunque fuese a partir de otra concepción de este: una palabra liberada de retórica, de convencionalidad y dirigida a la emoción antes que al intelecto:

Si estamos de acuerdo en que el esquema del mundo actual es el desarrollo de las ideas de Artaud, y el irracionalismo se traduce en el método directo de conmoción dirigido no al intelecto, sino a los sentimientos, y en que por otra parte, la palabra puede dirigirse no exclusivamente al intelecto, tendremos entonces la síntesis estilística del Living Theatre, o el equilibrio dialéctico [Casali, 1967, 55].

Al igual que se hizo con *Marat-Sade*, de Peter Weiss,¹⁹⁸ la obra del Living Theater fue interpretada por un sector de vanguardia como la superación de los contrarios representados por Artaud y Brecht, como el elemento adecuado para que el teatro siguiese evolucionando: «En *Antígona* está la experiencia del equilibrio: palabra y acción; acción y sentimientos, palabras y movimientos; Brecht-Sófocles-Artaud-Living» [Casali,

¹⁹⁸ Monleón [en. 1968, 60] calificaba la figura de Sade como uno de los logros más afortunados del teatro contemporáneo que empezaba a expresar el escepticismo que comenzaba a reinar en torno a las utopías socialistas: «Y lo que hacía falta era la inclusión de Sade, en tanto que niega el antiguo régimen, defiende a Marat, y, al mismo tiempo rechaza la imagen mesiánica del socialismo. [...] El Sade de Weiss es el portavoz, quizá apocalíptico, del subconsciente de los sedimentos inconfesados del hombre contemporáneo».

1967, 55]. La complementariedad de ambos era más teórica que real, ya que ni Artaud representaba la exclusión total de la palabra ni muchos de los que ahora se acercaban a un teatro de la crueldad con pretensiones brechtianas alcanzaban esta supuesta alianza dialéctica. Sin embargo, desde el punto de vista de la innovación formal, la incorporación del teatro de la crueldad o el teatro antropológico a la escena contemporánea supuso la apertura de esta hacia lenguajes no miméticos con una fuerte carga emocional basados esencialmente en una interpretación interiorizada llevada a sus límites. Así lo explicaban los componentes del Living Theater:

En *Antígona* hemos hecho la experiencia de unir las ideas de Artaud con las de Brecht. Artaud dice que es necesario destruir todos los textos; y con Brecht visto por Artaud, nosotros deseábamos encontrar un nuevo lenguaje para nuestros actores. Brecht, por otra parte, nos habla con un lenguaje racionalista, y *Antígona* es justamente el experimento que nos permitirá comprobar la posibilidad de continuar con los textos dramáticos sin destruirlos [Casali, 1967, 56].

De esta suerte, el teatro antropológico no solo no vendría a negar la importancia de la palabra en el teatro, sino que contribuiría a complementar la expresión de esta con potencialidades comunicativas a las que no se llegaba en el teatro de Brecht: «No queremos destruir las palabras, porque posiblemente la palabra es el hecho más grande creado por el hombre. Por eso quisiéramos saber si existe una posibilidad de engrandecer aún más ese medio de comunicación» [Casali, 1967, 56]. El teatro antropológico descubrió para la escena otros códigos que partían de un tipo nuevo de teatro que demandaba una práctica diferente de la creación en la que el trabajo dramático, a diferencia de lo que ocurría en otros modelos, ya no era ni siquiera previo a la práctica escénica, sino que la dramaturgia se desarrollaba al mismo tiempo que los actores creaban la obra por medio de sus interpretaciones.

Quinto [ab. 1968], desde una ortodoxia marxista más rigurosa, negaba esa función sintetizadora que Casali o Monleón habían descubierto en el Living Theater. Frente al *Marat-Sade*, obra en la que sí reconocía «el triunfo de ese esfuerzo superador e integrador de algunas de las tendencias antes apuntadas», acusaba el redescubrimiento de

Artaud así como al grupo estadounidense por el peligroso irracionalismo que implicaba su propuesta dramática. La evolución hacia lenguajes como la danza o el mimo implicaba el menosprecio de la palabra, base del desarrollo y la razón:

Son experiencias que ofrecen sin duda gran interés, pero que —de despreciar el conocimiento de la realidad objetiva, principio esencial del fenómeno estético— corren el peligro de diluirse en el irracionalismo y la inanidad, de ponerse al involuntario servicio de las clases privilegiadas en sus —cada vez más histéricos— esfuerzos por determinar la marcha de la historia [15].

El nuevo teatro aportó una serie de nuevos códigos escénicos, que supusieron una propuesta diferente de entendimiento del hecho escénico. Frente a la preeminencia que había mantenido la figura del director teatral como motor de la renovación escénica desarrollada a lo largo del siglo XX, las ideas de Artaud y la práctica del Living Theater le otorgaban al actor una libertad creativa desconocida hasta el momento. El director de escena, si bien seguía conservando una función importante en la reorganización del sistema teatral, se presentaba esencialmente como un guía que dirigía a este para que llegase a extraer lo más profundo y auténtico que llevaba dentro. De este modo, el intérprete, elemento fundamental en el sistema del teatro, conquistaba la misma libertad y capacidad de creación que cualquier otro artista ante una página en blanco o un bloque de mármol sin tallar. Su liberación implicaba, no obstante, una renuncia hacia otros medios de comunicación que no eran propios de la expresión física. La materia artística con la que contaba el actor, su propio cuerpo, se convertía en un elemento expresivo central en la creación teatral, con lo que este, aunque casi siempre guiado por un buen director, pasaba a ser guía y motor del movimiento renovador en la segunda mitad de los años sesenta:

una serie de directores se rebelan contra esta sumisión del actor y nos dicen quizá sea más serio profundizar en el actor, en el hombre que ha salido al escenario, que en textos escritos sin conocerlo en absoluto. Sólo liberando al actor será posible, vienen a decir, que el teatro se libere y se ponga —en tanto que fenómeno escénico, en tanto que hecho teatral— a los niveles de revelación de

sinceridad, y de agitación que nuestro amansado y reprimido espectador necesita [Monleón, en. 1958, 58].

Dentro de la corriente de renovación escénica que tuvo como base el desarrollo del arte de la interpretación llevando la resistencia del actor al extremo a fin de que este se liberase de todos los prejuicios, la teoría teatral creada por Jerzy Grotowski a raíz de su trabajo con los actores del Teatr Laboratorium de Polonia supuso la sistematización rigurosa de este modelo teatral. No obstante, si ya la obra del Living Theater se convirtió en un mito al que se aludía más por referencias que por un análisis serio de sus propuestas escénicas, los juicios que se extendieron en torno al director polaco, cuyos montajes no llegaron a representarse en España, volvieron a sufrir los lugares comunes sin que se realizase un análisis en profundidad de la propia obra escénica de este creador. Monleón [ab. 1968], ignorando toda la propuesta escenográfica que conllevaban los trabajos de Grotowski, con motivo de la publicación en *Primer Acto* de los primeros textos del director polaco advertía de su oposición a un teatro reducido al trabajo del actor sobre una partitura y a pesar de todo reconoció el saludable efecto de esta teoría en el marco del teatro español en el que, en la mayoría de los casos, la interpretación se limitaba a la declamación de un texto y la relación espectador-actor no pasaba de ser la tradicional. Las ideas de Grotowski supusieron un modelo teórico de cómo abordar de forma rigurosa una realidad que comenzaba a preocupar: la formación del actor.

Al igual que el crítico de *Triunfo*, Casali [ab. 1968] también rechazó los extremismos excluyentes en los que se movía la teoría teatral del director polaco, apuntando la necesidad de encontrar un equilibrio entre los directores metafísicos, centrados en la investigación sobre el individuo y la formación del actor, y aquellos que consagraban su obra a la búsqueda de un teatro dialéctico centrado en los hechos sociales, la evolución de la historia y la concepción materialista de esta. Este nuevo equilibrio debía partir de la superación de la oposición entre teatro-texto y teatro-espectáculo:

Ya no se trata de enfrentar la segunda posición [teatro-espectáculo] con una arcaica realidad como la del teatro burgués tradicional e inmovilista (etapa

superada del pasatiempo), sino que el problema se plantea entre extremismo y equilibrios: es decir, entre la máxima esquematización de los medios escénicos (Grotowski, Living Theater y cierto Peter Brook) y el equilibrio teórico-práctico de un teatro histórico-crítico que busca la equidistancia entre la Ausencia y la Presencia, entre el Sí y el No, a través de la labor conjunta y experimental del autor, el director y los actores (Peter Weiss, el último Living, cierto Roger Planchon, Krejca, Smoeck) [22].

La vía negativa a través de la cual Grotowski llegaba a excluir del teatro —en opinión del crítico— la figura del mismo director para centrarlo exclusivamente en la investigación sobre el actor y los arquetipos míticos implicaba la renuncia tanto al resto de los elementos escénicos como a los modelos historicistas: «El carácter reaccionario de esta concepción lo ha llevado al borde de la hipnosis (resultado de la catarsis fisiológica), privándolo de la posibilidad de analizar crítica y teóricamente su propio trabajo práctico sobre el escenario» [23].

La influencia del teatro antropológico impulsada principalmente por una triple vía —Living Theater, la recuperación de los textos de Artaud y las teorías de Grotowski sobre el teatro pobre— se extendió con la asombrosa rapidez con la que se acoge un fenómeno que satisfacía exactamente la demanda escénica más innovadora de la segunda mitad de los años sesenta. La inmediata asimilación de forma más teórica que práctica y el carácter de urgencia y precariedad que tuvo este movimiento en España dio como resultado experiencias escénicas de factura irregular que en muchos casos interesan más como constatación de unos propósitos dramáticos que por los resultados alcanzados. La constante insistencia en un teatro de la desnudez, definido por oposición al retoricismo de las formas escénicas dominantes, y el rechazo a la convencionalidad a través de la improvisación hizo que en muchos casos esto repercutiese en una desvalorización de la creación formal y un énfasis en interpretaciones excesivamente emocionales que prometían más de lo que ofrecían:

Una visión del Living, unas lecturas de Grotowski no son evidentemente aptos para embarcarse en esta aventura, máxime, si como ocurre en el caso español,

falta toda una tradición en la enseñanza del actor (sólo la escuela Adrià Gual se ha planteado con un cierto rigor este problema). Ello origina un academicismo del gesto; todas las representaciones parecen marcadas por un mismo patrón: el gesto no surge de una vivencia interior del actor, sino que se superpone mecánicamente a sus vivencias [Bilbatúa, jun.jul.- 1970].

Álvarez Villar [ab. 1969] en el II Congreso de Teatro Nuevo terminaba su recorrido por los orígenes sagrados del teatro llamando la atención sobre el primer valor definitorio que debía contener el teatro: el valor artístico. Admitiendo la revitalización que estas corrientes de teatro ritual habían ejercido sobre la escena contemporánea española, criticaba —como hacía Casali— el excesivo rechazo de este movimiento a cualquier otra forma teatral:

Volviendo de nuevo a esas fuentes en donde surge el gran caudal de la inspiración, vale decir, la emoción religiosa, este joven teatro ha adquirido un vigor del que estaba muy necesitado el llamado teatro tradicional. Pero, si se me permite el juego de palabras, el vigor debe ir acompañado de un rigor formal, y en este sentido este joven teatro contemporáneo no puede prescindir de la historia del teatro [42].

El extremismo formal de este teatro influyó positivamente en el proceso de dinamización de los sistemas de creación teatral que se estaban desarrollando en el mundo occidental. No obstante, su carácter límite lo convertía en un movimiento intenso, pero de vida breve. Con motivo de las diferentes propuestas escénicas presentadas en el Festival de Caracas de 1974, Jack Lang, sucesor Jean Vilar al frente del Festival de Avignon, sentaba acta de defunción de un movimiento que había demostrado una enérgica fuerza renovadora en el panorama teatral occidental inyectándole una revitalizadora dosis de innovación y ruptura sin la cual no se podría explicar el teatro actual contemporáneo, deudor en gran medida de las corrientes vanguardistas de los años sesenta:

Nos encontramos de nuevo con el esquema grotowskyano, con todo el aparato ideológico, estilístico, del teatro de la expresión total del cuerpo, de la búsqueda de una comunicación más intensa entre el espectáculo y el actor. [...] todos esos espectáculos que emplean un discurso lineal, nada didáctico, externo, que, a mi modo de ver, sólo puede afectar, y muy superficialmente, a quienes poseen ya una marcada conciencia política. Esos dos tipos de espectáculos están en trance de morir. Y aquí hemos visto ya su caricatura. Por eso te decía que el Festival de Caracas resulta un poco triste. El que el grotowskismo muera en Polonia no deja de tener su humor, pero verlo morir aquí, aunque sea a través de su deformación, causa pena.

Efectivamente, a mediados de la década de los setenta, el movimiento de teatro ritualista estaba ya perdiendo la intensa fuerza con que había llenado los escenarios españoles más innovadores de cuerpos desnudos, espacios vacíos y abstractos envueltos en sombras, fuertes contrastes de luces, gritos de actores bajo iluminaciones cenitales y coros hieráticos con la mirada fija en el vacío. La escena parecía haberse liberado del peso dominante que había ostentado la palabra. Sin embargo, no siempre se consiguió alcanzar el grado de profundidad y rigor exigido por un tipo de teatro que por su aspiración a colocar la creación interpretativa en primer plano —especialmente teniendo la difícil técnica de la improvisación como método central de construcción— demandaban un largo proceso de preparación. En este aspecto, Monleón [jun. 1969] criticaba todos aquellos grupos que subordinaron los aspectos creativos al mero gesto de provocación y escándalo:

El carácter estudioso, la larga investigación implícita, la dedicación total, son asimismo elementos comunes al Living y al Teatro laboratorio polaco. Lo que quiere decir que cada «negación» del teatro tradicional es la diferenciada consecuencia de un proceso de investigación estética y ético política. La «provocación» surge como una consecuencia más.

Lo que no se puede, teatralmente hablando, es empezar por tirar la piedra [5].

Josep Montanyès [oct. 1970], uno de los directores teatrales que iba a desarrollar una línea de renovación escénica más sistemática y coherente a través de los lenguajes del teatro antropológico, denunció la ausencia de las tan necesarias escuelas de teatro donde el aspirante a actor consiguiese una formación básica antes de comenzar a desarrollar pruritos renovadores. Asimismo, señaló la triste ausencia de compañías tradicionales donde el primer actor ejercía su magisterio sobre los más jóvenes, funcionando como verdaderas escuelas de teatro. Un desolador panorama de formación de actores, donde se pasaba directamente a realizar burdas imitaciones de los últimos creadores de vanguardia antes de poseer una sólida base clásica, explicaba el estado de confusión creado ante la recepción de un movimiento teatral que tenía como primer signo escénico la interpretación del actor:

De paso nos interesa extraordinariamente denunciar, y denunciarlo en nombre de una ética profesinal, la confusión existente entre histerias colectivas y disciplina corporal. [...] No dudamos de que las descargas de emotividad, la eliminación de presiones de la conciencia sobre el subconsciente pueden ser altamente beneficiosas para el hombre, tanto sano como enfermo. Pero dejar en manos de personas incontroladas estos ejercicios es, en el mejor de los casos, pintoresco e inútil, y en el peor de los casos, acusable de criminalidad [9].

Al furor brechtiano le sucedió la mitificación del Living Theater y la figura de Grotowski. Al *Pequeño órgano para hacer teatro* le sustituyeron las teorías en torno al teatro pobre: «El maniqueísmo buscó, con desoladora ingenuidad, las razones de ese “cambio” de Brecht a Grotowski, tomándolo por una alegre despolitización y un canto a la irracionalidad» [Monlelón, jul. 1970]. Pasado el vendaval de ritos y ceremonias escénicas, el crítico de *Triunfo* [26.12.1970], a modo de balance, señalaba la ligereza con la que tan pronto se abrazaban unos nuevos lenguajes escénicos como se rechazaban:

Como no podía menos de suceder, a la magnificación abstracta ha sucedido cierta desmitificación, asimismo abstracta e igualmente gratuita. Con lo que corremos el riesgo —tantas veces mal resuelto entre nosotros— de que grotowskianos y

antigrotowskianos se pongan a librar batallas sin que nadie haya estudiado y entendido exactamente a Grotowski [43].

2. La puesta en escena del teatro antropológico en España

La fundación del Centro Dramático Madrid 1, dirigido por José Monleón y Renzo Casali, para el curso 1968-1969, fue un testimonio claro de las nuevas corrientes estéticas que recorrían Europa y los Estados Unidos. Su origen estuvo motivado directamente por la creciente llegada de nuevas teorías y metodologías teatrales y el desconocimiento y desorientación reinantes en los medios escénicos españoles. Desde *Primer Acto* se hizo un llamamiento a todos aquellos profesionales o interesados en la creación teatral, pero ya con cierta experiencia, que desearan renovar su formación por medio de las últimas teorías y prácticas escénicas. Un año después de la llegada del Living Theater y con el mito de Grotowski a las puertas, la convocatoria surtió efecto y gente de toda España, comprometidos en la necesidad de encontrar nuevos lenguajes teatrales y un tipo de comunicación diferente con el público, acudió al CDM1 con el objetivo de que el conocimiento del movimiento de renovación que se estaba llevando a cabo en el mundo occidental les suministrase con las herramientas necesarias para alcanzar también aquí un nuevo tipo de comunicación teatral.

Renzo Casali [oct. 1968a], a comienzos del curso, publicaba en *Primer Acto* un artículo que bien podría servir como texto programático del nuevo centro de formación teatral. Su título, «En busca del hombre perdido», anticipaba ya la línea idealista, primitiva y ritual, directamente vinculada al teatro antropológico —al que había tenido acceso directo gracias a su formación en los medios teatrales de Europa del Este—, en la que se enmarcaría su labor teatral. Desde el principio, los presupuestos teóricos quedaron claros: potenciación de los lenguajes sensoriales en detrimento de la palabra como instrumento de comunicación. Únicamente en rituales y ceremonias se habían mantenido gestos y movimientos fosilizados que remitían a otras épocas en las que estos expresaron toda la riqueza comunicativa que ahora ostentaba casi con exclusividad el signo verbal. El primer teatro fue, pues, el rito o la ceremonia, y el maestro de esta, el primer director de escena que conoció la historia. A esta forma originaria de teatro le

correspondía un modo de creación de los significados igualmente primigenio: la improvisación motivada siempre por sentimientos puros, extremos, escondidos en cada persona. La vuelta al teatro sagrado se presentaba como una vía de escape para devolverle al hombre su verdadero ser antes de caer en la castrante alienación que imponía la sociedad occidental:

La condición básica e irremplazable para las posibilidades de un nuevo teatro estaría dada por la obligación de *devolverle* al individuo lo que la enajenación le fue robando desde la entrada en vigor de la oferta y la demanda; es decir, transformar al actor en *persona primera*, que es sinónimo de verdadera capacidad creadora [24].

A través de la improvisación basada en la espontaneidad y el desarrollo del subconsciente, el actor volvía, no solo a ejercer la libertad creadora que el teatro comercial le había sustraído, sino también la recuperación de un estado originario y esencial en el que el individuo volvía a sentirse miembro de una colectividad. Siguiendo la lectura social de Artaud y bajo la impronta del Living Theater, la revolución teatral implicaba algo más que la creación de nuevos lenguajes escénicos, requería la revolución cultural profunda: «Artaud lanza el grito de la jungla de cemento por un regreso a la jungla vegetal. El problema es complejo y nos remite a uno de los fenómenos antropológicos: la pérdida gradual de sentimentalidad» [27]. Este modelo teatral giraba, pues, en torno a la figura del actor como encarnación del individuo, del hombre nuevo que reclamaban los expresionistas de principio de siglo, del hombre oprimido y alienado que no encontraba otra salida para salir de su estado de falsedad que la vuelta al rito, a las emociones llevadas al límite, al caos. Pero el individuo no podía intentar la regeneración si no era por una vuelta a la colectividad, al grupo que le daba su sentido y razón de ser. Con la reintegración del individuo al grupo, este recuperaba su unidad primigenia. La función del director, teóricamente, iría quedando arrinconada ante la progresiva libertad creadora del actor:

Empiezo por el origen: el hombre-actor es el eje fundamental de toda experiencia.

En este sentido creo también que el mito individual debe ser reemplazado por el

mito colectivo: la interdependencia de cada uno de los individuos del grupo permite la generación rotativa de elementos provocados y catalizadores durante el proceso de la experiencia. El director en este caso, asume el único rol de integrante extrañado del grupo, provocador principal y catalizador de catarsis [28].

Casali, sin descartar ninguna técnica ni recurso escénico, presentaba el trabajo del actor, primeramente, como una cuestión síquica: «Se trata de un problema de fe. Los objetivos internos, los que están más allá de la piel deben ser alcanzados, no a través de la teoría, sino directamente en la práctica de la experiencia. Convertir luego cada concepto, cada sensación descubierta, cada película de autenticidad, en una obsesión, en una verdadera obsesión. La obsesión es ya violencia: física y química» [29]. El director argentino descubrió en la obsesión la posibilidad de llegar hasta una conducta extrema sin perder la consciencia que debía mantener el actor para la expresión artística de su emoción. Por medio de las obsesiones, se podía llegar a «liberar el caudal de creatividad primitiva del individuo». Distinguía tres tipos de obsesiones siquiátricas o conductas límites que se debían intentar teatralizar: obsesiones indecisas (enfermedad de la duda, todo se traduce en motivo de pregunta, nada cobra total certidumbre, etc.), obsesiones-temores o fobias (miedo angustioso, provocado por la vista, el contacto, la audición, etc. que llevaban a actos irracionales) y las obsesiones impulsivas que obligaban a la realización de un acto físico (cleptomanía, piromanía, inclinación a la bebida, al asesinato, al suicidio, etc). Sin embargo, esto no consistía en un mero mecanismo individual, sino que respondía a condicionantes ideológicos y, por tanto, externos: «El elemento catalizador que escenifica la obsesión no puede ser otro que un objetivo ideológico. Es el factor hacia el cual deben converger todas las catarsis y todas las experiencias individuales y del grupo como colectivo compacto» [30].

Casali intentó aunar técnicas teatrales y dramaturgias que parecían opuestas. De este modo, presentaba la biomecánica de Meyerhold como el mejor medio para llegar a expresar las emociones más ocultas del hombre: «la violencia sico-fisiológica del vomito neurótico encuentran su consistencia técnica en la teoría de la bio-mecánica» [31]. Utilizando los conceptos de Piaget, lograba armonizar el pensamiento dirigido,

consciente y comunicable lingüísticamente con el pensamiento autista, subconsciente, creador de realidades imaginarias, incomunicable a través del lenguaje y que operaba con imágenes. Sociedad e individuo, razón e instinto quedaban aunados en una misma teoría teatral. El método consistía precisamente en presentar el plano mitológico, instintivo e individual desde una perspectiva social o dirigida. Esta simbiosis se producía en la tercera etapa, después de una primera explosión del subconsciente seguida de su expresión colectiva: «El resultado es la expresión violenta de los sentimientos individuales pero socializados, y de los sentimientos sociales individualizados» [33].

Los ejercicios, esencialmente de interpretación, llevados a cabo en el CDM1 se concretaron en la investigación desarrollada a partir de mayo de 1968 sobre una obra del propio Casali, *Los hipocondríacos*, en la que se representaba una especie de ceremonia macabra dividida en diez escenas que transcurría al mismo tiempo que se producía su celebración, por consiguiente, el tiempo histórico de lo representado pasaba a coincidir con el tiempo mítico de la ceremonia. En ella, se ilustraba un tipo de teatro anti-literario en el que la palabra debía nacer del acto, dejando libertad a los actores para sus propias aportaciones. Las improvisaciones fueron generadas por una frustración convertida en obsesión: la deshumanización del hombre y su desarraigo en una sociedad tecnocrática y enajenante. De este modo, los tecnócratas aparecían como los perfectos exponentes del resultado al que había conducido el poder de castración de la sociedad occidental: «Los tecnócratas se me imaginan los felices castrados del siglo XXI» [Casali, oct. 1968b].

El trabajo, realizado por Antonio Llopis, Liliana Duca, Felipe González, Aurora Marquina, Esther Melero, Germán Portillo, Ginés Sánchez y Julio García, bajo la dirección de Casali, se presentó como el desarrollo de una situación mental límite sin ninguna posibilidad de huida física, síquica e histórica:

El método seguido fue situar a los actores en la situación imaginaria de los personajes y someterlos a la experiencia límite: provocar las reacciones, relaciones, imágenes, sentimientos, sensaciones, que cada actor lleva dentro de sí a niveles inconscientes, y objetivarlas progresivamente hasta alcanzar un equilibrio de identificación entre actor y personaje. Descubrir el gesto que pueda

justificar una palabra, una sola; un movimiento que exprese una necesidad orgánica de desplazamiento, y no una mera mecanización dinámica [38].

Las situaciones se desarrollaron bajo el juego de tensiones producidas por un protagonista y un antagonista dentro de un esquema triangular formado por Horacio Trévez, proletario de 30 años con cinco hijos, su mujer, Helena Rodríguez de Trévez, encerrada en su casa como ama de llaves sin poder salir, y el invitado a la ceremonia sacrificial, Honesto Herrera Hoz, juez y abogado, buen profesional, honrado y respetado, con dos hijos. La ceremonia tenía lugar con motivo de la invitación de este último a la casa de los Trévez. Los cinco actores restantes, a modo de coro y espectadores del rito, representaban los recuerdos de Horacio, completados con voces en *off*, diapositivas y proyecciones que introducían el plano social e histórico que evitaba que el rito se montase sobre un planteamiento puramente metafísico, sin proyección social y encerrado en sí mismo. Los recuerdos (madre, novia y tres amigos) se dramatizaban en primer plano del escenario, separado del espacio de la ceremonia por dos cuerdas que hacían de cuarta pared y que al final el coro de espectadores terminaba cruzando.

Desde el principio, entre un clima creciente de tensión, confusión y violencia que caracterizaba cada una de las diez escenas, el acto de la ceremonia se presentaba como un acto de salvación, de catarsis, una posibilidad de lograr la liberación del individuo. Horacio, que comenzaba negándose a realizar la ceremonia ante las súplicas obsesivas de su mujer, terminaba entregándose, como un esquizofrénico, al rito en el acto III: «¡Yo quiero ser yo! Nada importa, doctor. Nada importa. Somos y seamos bestias de una vez y para siempre. Somos bárbaros. Nos educan para ser bárbaros. Viva la nada y la mierda. Ensucemos como buenos elefantes» [54]. Finalmente, será Helena la que no pueda impedir la consumación del rito por parte de Horacio, ya totalmente fuera de sí. Diálogos absurdos, ritmo trepidante, música, voces y ruidos grabados, danza, estado de ebriedad al que se somete a la víctima, fueron algunos de los elementos en los que se apoyó un juego escénico en el que Helena y Horacio, mudándose de ropas, iban encarnando diferentes personajes (Helena-Secretaria, Horacio-Herrera-Juez), lo cual acentuaba la teatralidad de la representación. Los cinco últimos actos constituyeron el desarrollo formal propiamente dicho de la ceremonia: preparación, humillación, alucinación,

conciencia, interrogación y muerte de Honesto Herrera Hoz, que, ya medio herido por Horacio y en un ataque catártico de lúcida locura, terminaba admitiendo desesperadamente, de rodillas, en actitud de oración, las bases de la comunicación sensorial y la autenticidad del individuo en las que se apoyaba el teatro antropológico frente al modelo mimético del teatro realista : «No, no le mentí... no soy feliz. ¡Quise ser músico! ¡Libre! Quise sentir, sólo sentir... sólo basta un gesto para entendernos, un gesto simple... Yo soy pura mimesis... la víbora se hace al árbol, Dios a los hombres, la rana a la hierba, el pez al barro y desaparecemos en la cobardía... eso es lo que soy...» [58]. La locura, llevada al paroxismo, se transformaba en fascinación ante la gran mentira social en la que veía transformada su vida. La escena se convertía en el espacio del reconocimiento y la autenticidad: «El hombre es él mismo por primera y única vez en su vida. Herrera descubre demasiado tarde su infelicidad, porque no ser feliz le cuesta la muerte. Descubre demasiado tarde, tal vez, la dimensión de la verdadera vida» [Casali, oct. 1968b, 40].

El curso del CDMI se clausuró con la organización de un viaje al Festival de Nancy de 1969, donde pudieron contrastar la teoría expuesta durante el año con la práctica de los grupos más relevantes del momento. A raíz del Festival *Primer Acto* organizó una mesa redonda [«Mesa redonda...», jun. 1969] en la que se destacaron los rasgos dominantes de los montajes: primitivismo, simplicidad, choque, provocación, contacto directo con el público, etc., junto a un deseo constante de investigación escénica. Nancy '69 reflejó el nacimiento de una concepción de teatro político a través de formas de expresión menos dialécticas y serenas y más desgarradas que implicaban, en cierto modo, la crisis de las ideologías en el mundo contemporáneo. El teatro como investigación dejaba de ser equivalente a teatro de aficionados: «frente al viejo concepto rutinario del profesionalismo, o a la inestabilidad del amateurismo, se ha planteado la necesidad de unos profesionales con espíritu amateur. Este hecho es el que, lógicamente, ha reflejado el Festival de Nancy» [21]. Junto a la profesionalización de la investigación, Hermógenes Sainz confesaba el descubrimiento práctico de un nuevo tipo de teatro: «Me ha servido para ver cosas que resultan teóricamente evidentes, pero que era necesario ver, como es, sobre todo, la separación definitiva del teatro y la literatura» [26]. El paso por Nancy y el contacto de cerca con el teatro experimental desarrollado en el resto de

Europa y Estados Unidos principalmente supuso un hecho importante para comprender la evolución posterior del teatro español de vanguardia. Juan Bernabé, director del Teatro Estudio Lebrijano, admitió la influencia de este sobre el montaje posterior de *Oratorio* y José María González confesaba: «No sé qué es lo que haré dentro del teatro español. Si consigo hacer algo, Nancy habrá sido mi primera base, mi primer contacto con un teatro serio, comprometido, cuya forma provoca en el espectador una actitud de participación en lo que está viendo» [27].

Un año más tarde, en 1970, la celebración del Festival de Teatro Internacional de San Sebastián, conocido también por su turbulento transcurso como Festival Cero,¹⁹⁹ fue una prueba más del progresivo desarrollo del teatro antropológico en España. El Festival tuvo lugar durante la semana del 4 de mayo y duró hasta el domingo²⁰⁰, y por él pasaron los más importantes grupos de Teatro Independiente del momento así como más de treinta conferenciantes representantes de todos los sectores teatrales que, desde sus diversas áreas, se refirieron al fenómeno de la renovación escénica. A lo largo de las mañanas se discutieron los espectáculos de la noche anterior y, a primera hora de la tarde, se sucedieron conferencias, centradas, desde muy diferentes puntos de vista, en torno al fenómeno del nuevo teatro. Alfonso Sastre abrió la primera sesión con la propuesta de un teatro radical, «¿Y un teatro salvaje?», a cuya intervención siguió José María de Quinto con las implicaciones ideológicas, «El fantasma del irracionalismo (componentes irracionales de algunas nuevas tendencias del arte dramático)», Ricardo Doménech trató el problema del espacio en el Living, Grotowski y los happenings, Miguel Bilbatúa analizó el papel del autor en el Teatro Independiente y Enrique Llovet

¹⁹⁹ El Festival, que había comenzado ya en un ambiente de tensión debido a la suspensión a última hora de las subvenciones ministeriales y la inesperada convocatoria de un Festival de Teatro Nuevo en Tarragona por la Dirección General de Cultura Popular, fue interrumpido el penúltimo día por decisión de la mayoría de los participantes que ocuparon el Teatro Principal de San Sebastián desde las siete y media de la tarde hasta las dos y media de la madrugada con motivo de la prohibición por la Censura, en el último momento, de las obras *Kux, my Lord*, de Leroy Jones y *Los mendigos* y *La opinión*, de Martínez Ballesteros, en un festival internacional en el que era norma que las obras no pasasen por censura previa.

²⁰⁰ Puede consultarse un programa del Festival Cero de Teatro Independiente de San Sebastián en *Primer Acto*, 119 (ab. 1970), pp. 21-23.

presentó las nuevas corrientes entre el nivel de las minorías y el de la sociedad. Las siguientes jornadas continuaron abordando los desajustes que las recientes concepciones teatrales, lideradas por el Teatro Independiente, parecían introducir en el sistema teatral tradicional. Autor, público, espacio, actor, economía e incluso crítica teatral debían ajustarse ahora a un nuevo sistema de creación. Monleón trató la evolución escénica y social desde los teatros de cámara, Los Goliardos plantearon los problemas socio-económicos, Joaquín M. Bjorkman se ocupó del nuevo público y Frédéric Roda de «La crítica independiente del Teatro Independiente», entre otras muchas aportaciones. Desde el teatro renovador con un alcance más mayoritario, Adolfo Marsillach se refirió a «Los límites del teatro comercial». Al lado de estos nombres, representantes de los más importantes grupos teatrales españoles pudieron intervenir: Grup d'Estudis Teatral, Teatro Experimental Independiente, Grup de Teatre Independent, Teatro Club 49, Corral de Comedias, Teatro Estudio Lebrijano, Xaloc, etc. Las últimas tendencias escénicas ocuparon el centro del debate de un Festival que fue definido por Bilbatúa [mayo 1970, 53] como «el hecho teatral renovador más importante ocurrido en España en los últimos años —el más destacable, sin duda, tras las conversaciones de Córdoba». Pero no solo teóricamente, la práctica teatral también estuvo centrada en propuestas que buscaron un nuevo tipo de relación actor-personaje-espacio y público. Entre diversas aportaciones de incuestionable valía, como *El joc*, de Els Joglars, o *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, del Teatro Universitario de Murcia, destacaron, ya en la línea del teatro antropológico, el *Edip, rei*, de Sófocles-Rivas, de la EADAG, *La vida es sueño*, sobre una adaptación de la obra de Calderón de la Barca, por Bululú y, aunque no llegase a representarse por la interrupción que sufrió el Festival, *El lenguaje ha muerto, ¡viva el lenguaje!*, o *la canción del Everest*, del Roy Hart Theater, grupo que tuvo una fuerte influencia en los ambientes más innovadores.

Pere Planella, director formado en la EADAG, tras una estancia en el CUIFERD de Nancy, bajo la dirección de Michele Kokosowski, discípula directa de Grotowski,²⁰¹

²⁰¹ Con motivo de la participación de la EADAG en el VI Festival de Nancy en 1968, Jack Lang, director del Centre Universitaire International de Formation et de Recherche Dramatique (CUIFERD) y del Festival de aquella ciudad, ofreció tres becas de investigación teatral para el curso 1968-69 en dicho centro. Eulalia Gomà, Maite Lorés y Pere Planella, a la vuelta de la estancia en Francia, se incorporaron

se embarcó en la empresa de realizar un montaje totalmente renovador del *Edipo*, de Sófocles, en la traducción de Carles Ribas, *Edip, rei*. Los ensayos se alargaron durante cuatro meses, a lo largo de los cuales se intentó buscar nuevos lenguajes escénicos esencialmente visuales basados en un trabajo del actor que partía del rechazo de la imitación de técnicas más tradicionales: «La conciencia de un cuerpo en su total dimensión es completamente desconocida. Todo es fácil, sobresabido, los mismos trucos para agradar al público, es el resumen ridículo y falsificado de nuestro actor» [Planella, jul. 1970, 27]. La obra se basó en hechos, movimientos y gestos, resultado de improvisaciones a partir de las situaciones límites y arquetípicas que proponía la obra, a las que luego se le sumarían las palabras. Siguiendo las técnicas de montaje del director polaco, se situó la obra en un plano de abstracción que proyectase su significado más humano, evitando referencias cotidianas a realidades inmediatas y abstrayendo de la trama los momentos de máxima intensidad para llevarlos a su máximo desarrollo. De este modo, la obra quedaba reducida a unas situaciones esenciales que servían como punto de partida para el trabajo del actor en la búsqueda de una expresión lo más auténtica posible de una realidad esencial. Esos puntos de clímax jalonaban el espectáculo con el objetivo de hacer sentir al espectador, de forma emocional, la duda última del individuo enfrentado con la realidad, como decía su director en el programa de mano: «Crec que l'exemplaritat del mite d'Edip és la provocació, el dubte plantejat; és aquella solitud humana que busca la realitat al fons d'ella mateixa i en la relació amb el món, a risc d'enfrontar-se amb el sistema establert; és el fet d'anar fins a la veritat amagada —la seva doble identitat— el que el porta a la transgressió de les normes i formalismes que aguantaven la seva seguretat individual». No se buscó, pues, la transmisión de una trama en un sentido lógico, sino de los sentimientos, reacciones y emociones que ese mito ha despertado en un grupo de actores.

como profesores de la EADAG para intentar poner en práctica las nuevas técnicas de montaje e interpretación aprendidas. A lo largo del curso 1969-70, se estuvo trabajando en una investigación a partir de *El casamiento* de Gombrowicz, bajo la dirección de Juan Carlos Uviedo. El montaje, de cuatro horas de duración, conoció cinco representaciones privadas. En él se intentaba la experimentación con nuevos códigos escénicos de inspiración grotowskiana.

La interpretación —convertida en medio principal de creación y comunicación de significados— persiguió la expresión de realidades ocultas o esenciales, transmitidas a través de movimientos, gestos en tensión, gritos o suspiros que reivindicaban toda su realidad física y sensitiva en la proximidad con el público:

El actor es, y no digo debe ser, este ser misterioso capaz de transgredir con toda su personalidad, la barrera de lo real para adentrarse a mundos desconocidos irracionales, infiltrándose en los seres más diversos, desde el simple árbol, pasando por el animal más extraordinario, hasta expresar las emociones más complicadas del hombre. Me refiero a un trabajo negado a un realismo en el sentido tradicional, aunque esto no impide que la contundencia de un grito, de una expresión, de un rostro sin maquillar, sea tan concreto en su comunicación que pueda remover nuestro interior [27].

Con el fin de multiplicar las encrucijadas vitales que debían ser expresadas por los actores, se crearon dos Edipos y se introdujo un plano onírico anterior al encuentro del protagonista con la realidad. Así pues, dentro de la jerarquización de los signos escénicos, el gesto, el movimiento y los ruidos guturales o deformaciones fonéticas adquirirían un puesto de dominancia con respecto a la palabra y la comunicación verbal racional, que se presentaba como prolongación de los primeros: «No podemos hablar realistamente si no hacemos un teatro realista. El texto es pretexto, es una prolongación del gesto. Se usa la palabra para decir aquello que no es posible con los actos. El texto, pues, está al servicio del gesto. Si rompemos el convencionalismo del gesto, debemos romper también con el convencionalismo de las palabras» [Pradas, 28.5.1970]. Tanto la interpretación como la escenografía trataron de intemporalizar el mito griego dentro de una atmósfera de abstracción que rechazó la ambientación histórica y la adaptación a la actualidad. El cuerpo desnudo de Edipo, cubierto únicamente con un paño blanco que servía de calzón, remitía tanto a la figura de Cristo según el imaginario colectivo, iconografía recurrente en el teatro antropológico, como al montaje de Grotowski de *El príncipe constante*. Se buscó un espacio despojado que no fuera condicionante, sino que ofreciese comodidad para la expresión en libertad de la creatividad del actor. Los objetos escénicos se redujeron a un monolito, símbolo de Apolo, una cuerda para atar a Edipo,

paneles de cartón que delimitaban el espacio ofreciendo la buscada impresión de «pobreza» y una luz blanca. Siguiendo la impronta de los espectáculos de Grotowski, se optó por un espacio que propiciase una relación intimista entre actor y espectador. A través de las improvisaciones se persiguió una relación con el público que violentase su inquebrantable seguridad: «la finalidad de todo espectáculo teatral, o por lo menos desde mi punto de vista, debe basar sus esfuerzos en la provocación del espectador o la transgresión de su cotidianeidad» [Planella, jul. 1970, 26]. Sin embargo, la provocación no optó por el contacto físico ni la participación directa en el espectáculo, sino que, siguiendo las teorías desarrolladas por el maestro polaco en diversos montajes, el trabajo del actor se situó en una amenazante proximidad con el público, pero siempre dentro de una estudiada indiferencia del actor frente a este.

Con respecto a su anterior obra montada en Olot, *Antígona* —texto que a raíz de la representación del Living Theater fue montado por numerosos grupos—, *Edip, rei* supuso un proceso de creación interpretativa más interiorizado y creado directamente como expresión límite de las situaciones. En *Antígona* se buscó todavía la intervención activa del público, «incitándole a que participase en una imaginaria comunión del cuerpo de Antígona, y a que se uniera finalmente en una danza de tambor o de liberación» [Planella, jul. 1970, 26]. Además, en esta primera propuesta ritualizante, el texto ocupaba todavía un lugar dominante: «Se entendía y era pronunciado dentro de un estilo entre realista y declamatorio», insertándose antes que la interpretación en el proceso de creación. En *Edip*, sin embargo, el hilo conductor no fue el desarrollo verbal de la obra, sino la sucesión de situaciones a las que luego se añadieron algunos fragmentos:

Desde el primer instante fue concebido en la mayoría de sus escenas como una continuidad de situaciones imaginarias irrealistas; como consecuencia de ello se llegó a la casi total «encautación» de los textos, que los hacía ininteligibles en la mayoría de los momentos. Gesto, sonido son el material visual y sonoro del actor [26].

El polémico espectáculo, que obtuvo un amplio eco en los medios de comunicación y los círculos teatrales,²⁰² tras su estreno en San Sebastián, se llevó a Olot, Gerona y Barcelona, donde tan solo obtuvo siete representaciones. Acusado por parte de la crítica como *snobistas*, el montaje, en palabras del mismo director, no llegó a satisfacer todas las ambiciones de sus creadores: «Este resultado final, tan prostituido, sea cual sea, en el fondo es el que nos interesa en estos momentos. Aunque no podemos dejar de “llorar” al imaginar lo que podríamos haber hecho si...». Pérez de Olaguer [feb.-mar. 1970] juzgó válida la propuesta como trabajo de investigación y desarrollo de nuevas formas expresivas, pero no como modelo de comunicación teatral: «Pese a momentos de auténtica comunión, ésta en general no se consigue y la reiteración del proceso del actor nos distancia con frecuencia». No obstante, consideró el resultado como uno de los mejores exponentes del nuevo teatro de actor liderado por la figura de Grotowski: «La EADAG nos ha dado la mejor versión de las aquí conocidas acerca de un tema de rabiosa discrepancia en el teatro de hoy: Grotowski y el nuevo lenguaje del actor». Igualmente, Sans [6.6.1970] elogió igualmente los resultados, pero como experimento escénico: «El trabajo ha pasado a ser, aunque a nivel de ensayo, un producto vendible y consumible por los iniciados». Lo definió como «penetrante, intensísimo, espontáneo y hermoso» en algunos momentos, aunque le criticó cierta falta de disciplina que dificultaba el seguimiento de la obra. A pesar de los esfuerzos creativos del grupo, no se había conseguido, en opinión de Sans, la depuración total de formas estereotipadas: «los intérpretes se sirven de recursos impuros, viejos, superficiales, que no están en consonancia con la veracidad de su trabajo creativo, y que son reflejo de unas maneras técnicas convencionales que no han podido ser purificadas del todo». Manegat [29.5.1970], al margen de juicios valorativos, abrió su reseña subrayando el valor histórico de la representación: «Nos guste o no nos guste, lo cierto es que se trata de un acontecimiento importante porque representa el primer contacto que en Barcelona se mantiene con la técnica teatral del polaco Jerzy Grotowski». Elogió el esfuerzo expresivo y la carga emocional del trabajo de los intérpretes, pero señaló el frustrado intento de comunicación entre obra y público. La dificultad de llegar a entender algo fue uno de los puntos comunes en un panorama teatral dominado por un tipo de recepción

²⁰² La revista *Presencia* (23.5.1970) cubría su portada con dos amplias fotos a color de sendos momentos del espectáculo.

racional e intelectual de la obra que continuaba exigiendo el signo lingüístico como base esencial del teatro: «Uno, con todos los respetos, sigue creyendo que la columna base del teatro es la palabra» [Manegat, 29.5.1970].

En esta línea de valoración del trabajo como producto experimental cifraba Ricard Salvat la validez de los resultados, más eficaces por lo que tenían de incitación a un debate teatral abierto a nuevas formas que en la presentación de un espectáculo final. El director de la EADAG, ya en el mismo programa de mano, advertía de la necesidad de un público especializado para la recepción de producto, presentado como muestra de la investigación en los escenarios españoles con las formas de creación que protagonizaban la vanguardia en el teatro occidental: «Espectacle, tal vegada per a especialistes de teatre, spectacle de gent de teatre per a gent de teatre, no voldria dir per a iniciats, però sí per a homes de teatre prèviament interessats, spectacle que creiem absolutament necessari, útil, en una circumstància que es nega a la recerca i a la investigació». Sagarra [2.6.1970] valoró precisamente esa inquietud experimental que parecía estar olvidando la EADAG: «Al margen de las críticas —innumerables— que puedan formularse tanto al director del espectáculo como a los actores que han intervenido en el mismo, cabe, es necesario destacar, elogiosamente, esa inquietud de la que antes hablaba, la inquietud ininterrumpida de la Escuela “Adrià Gual”». Resulta interesante destacar, no obstante, en cuanto al juicio de los resultados estéticos, la calificación que hacía Salvat de estos como un tipo evolucionado de expresionismo en su etapa final: «Amb aquest segon spectacle experimental surt a la llum pública perquè creiem que es una aportació fonamental en la recerca d'un nou llenguatge i, potser de l'agressolament —com a etapa final— d'una nova estètica, d'un nou plantejament de l'expressionisme».

Tras la crítica etapa de evolución hacia la profesionalización que experimentaron muchos de los grupos a finales de los años sesenta, Bululú, después de varios años de investigación centrada en la expresión física, se adentró en los lenguajes del teatro antropológico tomando como punto de partida el texto calderoniano *La vida es sueño*, que luego pasó a titularse *El mito de Segismundo*. De nuevo un personaje central sometido a una situación límite se presentaba como el esquema idóneo para desarrollar una comunicación mítica, es decir, que remitiese a los arquetipos colectivos de una

sociedad, a través de códigos fundamentalmente sensoriales: «Comprendimos que la finalidad no tenía que ser en ningún momento el intentar convencer a nadie con lo que se expresaba, sino sensibilizarle con el acontecimiento que se le presentaba» [Bululú, nov. 1972b, 71]. Al igual que Planella, se buscó el establecimiento de una relación emocional con el público de modo que este no quedase impasible ante las sensaciones provocadas por la interpretación. Así pues, como en el caso de *Edip, rei*, y de acuerdo a los rasgos del teatro ritual, se rechazó el desarrollo de una anécdota en beneficio de la intensificación de una situación única de *pathos* que engendrara una situación extrema de violencia y promoviese un tipo de comunicación no racional o intelectual:

Por tanto, habríamos de hacer un espectáculo en el que los acontecimientos le penetraran al espectador por los cinco sentidos y los captara de una forma sensitiva. Si en algún momento llegara a pensar racionalmente sobre ellos, solo sería para darse cuenta de la importancia que tenía lo que presenciaba y que por tanto merecía algo más que el puro comentario en contra o a favor [72].

Para lograr esa relación puramente sensorial con el público, se optó por la sencillez de medios y la creación a través de una interpretación orgánica, «algo que nos surgiera violentamente de la propia naturaleza» y que respondiese espontáneamente ante una situación de ataque o defensa. A partir de los resultados de las improvisaciones, se fueron seleccionando los textos expresivos que iban a configurar el montaje. Los resultados negativos de los primeros trabajos de interpretación aconsejaron la introducción de un elemento que disparase la creación, una cadena, que pronto funcionó como un instrumento válido en diferentes situaciones: emisión de sonidos, instrumento de tortura, limitación de movimiento, etc. De este modo, cada objeto introducido respondió a una necesidad inmediata del espectáculo.

El texto literario fue reducido a la presentación trágica de una situación de privación de libertad. Alfonso Sastre fue el encargado de realizar la adaptación —más de dos tercios de los versos tuvieron que sufrir variaciones para obtener los significados deseados— y ordenar los fragmentos. No obstante, las improvisaciones no precedieron al conocimiento de la obra como en otras propuestas de este modelo teatral, sino que los

ensayos empezaron cuando ya el texto estaba asimilado. Antonio Malonda y Jesús Sastre se encargaron de la expresión corporal y vocal, desarrollada sobre todo por medio de ejercicios previos a las improvisaciones, mientras que Ramiro Oliveros, tomando como punto de partida el concepto de «teatro pobre» y rechazando el entrenamiento previo del actor como causa de convencionalismos en la interpretación y falta de sinceridad, se encargó del desarrollo de la expresión física a partir de planteamientos escenográficos.

El montaje, estrenado en la Abadía de San Telmo en San Sebastián, fue calificado como una mala imitación de los códigos desarrollados por Grotowski. El mismo grupo se disculpó por la falta de tiempo y medios ocasionados por la premura con la que tuvo que realizarse el estreno. Sin embargo, Bululú rechazó la acusación de imitación, aunque admitió que pudieran darse algunos elementos comunes, pero nunca intencionales sino casuales:

Todas las personas que ya le conocían [el montaje], inmediatamente comprendieron que si de hecho había muchos elementos comunes era una afortunada coincidencia, pero que nada tenía una cosa que ver con la otra y sus opiniones se concretaron a decir que lo nuestro era un producto puramente ibérico [Bululú, nov. 1972, 73].

Ya años antes, el mismo Ramiro Oliveros [jul. 1970] se había referido a los múltiples obstáculos que dificultaban la creación de un montaje teatral que siguiese las teorías del director polaco, dado el desconocimiento que se tenía, la ausencia de un método ya concluido y, sobre todo, la falta de preparación de los actores y la imposibilidad de conseguir las condiciones de creación y la dedicación de que se disponía en el Teatr Laboratorium. De ahí que el grupo presentase *El mito de Segismundo* simplemente como una obra con elementos comunes al teatro desarrollado por Grotowski, pero no una imitación de este:

Los montajes grotowskianos sólo puede realizarlos el mismo Grotowski, por la sencilla razón de que, no habiendo cerrado las investigaciones comenzadas a nivel personal, sólo él puede conducirlos a término. Lo demás son burdas imitaciones

que padecen desde el principio las limitaciones propias de quien crea primero una ortodoxia para después someterse a ella. Otra cosa es hablar de un montaje donde determinados hallazgos de Grotowski se ponen en juego. Esto, sin embargo, no nos autoriza de apellidar de grotowskianos a tales trabajos [113].

En cualquier caso, el grupo siguió trabajando en la elaboración de la obra, que no estuvo terminada hasta cerca de su presentación en el Festival Internacional de Teatro Estudiante de Zagreb, celebrado entre los días 4 y 9 de octubre de 1970. El espectáculo, hora y media de tensión y violencia, fue acortado y aligerado. Tras el éxito en el Festival, donde algunas revistas lo calificaron como el espectáculo más vanguardista, fue contratado para representarse en la Facultad de Teatro de la Universidad de Praga con carácter reducido para profesores y estudiantes y, en la Universidad de Lubiana, ya de forma pública. Todavía a la vuelta, volvería a representarse en Yugoslavia. Bululú [dic. 1970] destacó la unanimidad que hubo en los coloquios sobre el carácter ibérico de su espectáculo, tanto desde un punto de vista del estilo expresivo como por el contexto social que traslucía, y acusó a los críticos de San Sebastián de juzgar su producción de grotowskiano cuando no se había presenciado una sola obra de este autor. A su regreso, ya en la temporada 1971-1972, se volvió a reponer en Madrid en la RESAD.

El TEI fue otro de los más afortunados exponentes del Teatro Independiente español surgido a finales de los años sesenta que quiso llevar, en la lógica evolución que caracterizó el trabajo de estos grupos, sus investigaciones, centradas esencialmente en la expresión corporal y la concepción del actor como creador teatral, hasta las coordinadas propuestas desde las teorías del teatro antropológico. En esta ocasión, un nuevo personaje mítico ofrecía una situación de sufrimiento lo suficientemente extrema como para permitir la expresión límite del actor y lo suficientemente universal como para que fuese conocida por la mayor parte del público: el mito de Prometeo. En el espectáculo, titulado *Después de Prometeo*, el individuo quedaba sustituido por la colectividad, por la humanidad sufriente, manteniendo siempre la relación dialéctica entre la persona y la sociedad. El montaje, buscando una comunicación más directa con el espectador, se representó en escenario circular, rodeado por el público, rompiendo así las convencionales barreras del teatro tradicional. El espectador asistía a una especie de

ceremonial desarrollado a través de bailes, carreras, movimientos rápidos y una amplia gama de sonidos que iban desde el rumor y el susurro ininteligible hasta la palabra, pasando por el grito, el quejido o el llanto:

Ese rumor de fondo es el protagonista único; ese entremezclarse de los cuerpos, ese unirse y disgregarse de las conductas personales, la confusión y la contradicción de monólogos y diálogos simultáneos. Las voces oscilan entre el grito, el bisbiseo, el chirrido, el sollozo, la queja, las palabras cotidianas, el discurso olímpico, la arenga totalitaria, los versos de Miguel Hernández, los bramidos reivindicatorios del pueblo revolucionario, el sermón baratamente preconiliar, el Padre-nuestro y el insulto [Molla, 1992, 44].

El enriquecimiento de la expresión del actor por medio de este amplio muestrario de posibilidades vocales remitía a la influencia del Roy Hart Theater que tanta difusión conoció en los ámbitos escénicos en España durante estos años debido a su repetidas visitas, sus cursos en el Instituto Alemán para profesionales del teatro en 1971, la permanencia temporal de dos de sus actrices en el TEI y la publicación de sus teorías en *Primer Acto*. El grupo liderado por Roy Hart había llevado al extremo la concepción del teatro como forma de vida que perseguía la liberación y el autoconocimiento del individuo, esencialmente, a través del desarrollo de la proyección de la voz humana:

Para educar mi voz de manera que pudiera producir por propia voluntad una gran variedad de timbres y matices que se relacionarán más con *la experiencia inmediata* que con una inteligente e intelectual *representación de la experiencia*, he tenido que adquirir en mi cuerpo el conocimiento de mi humanidad comprehensiva [Hart, mar. 1971, 15].

Por medio de la ampliación de los registros vocales, el grupo inglés le proponía al individuo-actor la posibilidad de expresar sus miedos, frustraciones o fobias más hondas como procedimiento catártico. Roy Hart proponía el teatro como una terapia de grupo que solo secundariamente tendría la finalidad de la representación pública.

Tomando como situación central el sufrimiento contenido en el mito de Prometeo, el TEI presentaba un espectáculo que, manteniendo la unidad de los lenguajes desarrollados, pasaba con agilidad de unas situaciones a otras en las que, bien el individuo bien la humanidad como colectivo, protagonizaban diversas situaciones de violencia y opresión. En este aspecto, el espectáculo adoptaba un carácter metamórfico que lo vinculaba al mito que representaba. Así lo describía Álvarez (*Arriba*):

Después de Prometeo es, sustancialmente, una metamorfosis, un proceso de cambios. La simultaneidad de algunas situaciones viene a ser como un desdoblamiento, luego vuelven a su síntesis. Por ejemplo, la tragedia prometeica se transforma al otro lado de la sala en el fusilamiento de un hombre, según el poema cubano de Nicolás Guillén, y ante el doble cadáver unificado se entona entrecortadamente, fragmentariamente, el «réquiem» por Ramón Sijé, de Miguel Hernández. Con espléndida seguridad se entrecruzan y funden los hombres, los espacios y los tiempos, con objeto de revelar las hondas afinidades de todas las tragedias, y, sobre todo, entre los acontecimientos internos y los sucesos externos [Álvaro, 1973, 196].

La ausencia de un texto que fijase el hilo argumental o temático del montaje ofreció una gran libertad de partida para la creación de la obra y la posibilidad de presentar un espectáculo basado en la emoción y las sensaciones físicas, lejos de una comunicación intelectualizada. Esta amplitud temática o argumental fue tal que para muchos críticos la propuesta pecó de confusa y ambigua. Diego Galán [7.10.1972] resumía así los temas presentados en *Después de Prometeo*: «La inutilidad del mito, la necesidad urgente de un riesgo personal, de un replanteamiento de la colectividad; la visión angustiada de una liberación que no llega para el hombre, son algunas de las ideas que, a través de violentas sensaciones, ofrece el TEI en su nueva obra».

El montaje se estrenó en la sede del grupo, el Pequeño Teatro Magallanes, el 25 de octubre de 1972 y, tras su prohibición en Madrid, se llevó en función única por provincias. La crítica se mostró casi unánime en el elogio al nivel expresivo alcanzado por el colectivo, aunque, sin embargo, los juicios se dividieron en cuanto a la eficacia del

lenguaje utilizado y su rechazo al texto literario. En general, las revistas especializadas presentaron el montaje como uno de los mejores ejemplos de asimilación de las teorías de Grotowski y Roy Hart. Ladra [dic. 1972] situó la obra como un punto culminante dentro de la línea continuada de investigación de los lenguajes expresivos del actor que había desarrollado el grupo desde su nacimiento: «Ese actor, con todo su cuerpo, con toda su expresión y con toda su voz, ha constituido la meta del trabajo del TEI. Ahí está en *Después de Prometeo*. Esas masas que gimen, aullan, se arrastran o se yerguen, son, han sido desde los tiempos más remotos, los protagonistas del teatro» [66]. El crítico se refirió a una liturgia en la que el espectador era el celebrante. A pesar de todo, recomendaba que el grupo volviese a reconsiderar sus relaciones con el autor teatral para alcanzar una nueva relación que llevase a un modelo en el que la palabra corrigiese las ambigüedades, actitudes irracionales y situaciones de confusión provocadas por este tipo de propuestas escénicas. Ladra concluía elogiando el trabajo de laboratorio que había posibilitado un montaje «definitivamente acabado y prácticamente perfecto» [66]. Pérez de Olaguer [en.-mar. 1973c], a raíz de la representación en la I Semana de Teatro de Badajoz, celebrada entre los días 16 y 23 de diciembre de 1972, volvió a referirse a esta obra como un punto «álvido» dentro del desarrollo del trabajo del actor llevado a cabo por el grupo, apuntando las influencias de Grotowski y Roy Hart, «pero sin la menor huella de mimetismo»: «Cuerpo, expresión y voz se funden y complementan aquí poco menos que perfectamente. [...] Todo aquí está controlado, desde el gesto hasta el grito» [10].

Algunos sectores de la crítica [Álvaro, 1973, 193-196], desde los canales de recepción más intelectualizados que imponía el teatro tradicional, mostraron ciertos reparos a un sistema de creación teatral basado en la interpretación orgánica que, a pesar del nivel de expresión alcanzado por el TEI, implicaba cierta grado de confusión. Marquerie (*Pueblo*) señaló la confusión en la que se deshacía la obra: «todo lo que se murmura, dice, grita o se pone en acción resulta turbio, confuso y desconcertante» [194]. Lázaro Carreter (*Gaceta Literaria*), en la misma línea crítica, se preguntaba por los dudosos efectos de exaltación y abatimiento sobre un espectador que tenía que «atender a diez o doce actores que se mueven, saltan, salmodian, susurran, declaman...; y su mente —juzgo por mí— se esfuerzan por reducir aquel caos a un cosmos inteligible»

[196]. Álvaro, Prego (*ABC*) o García Pavón (*Nuevo Diario*) echaron en falta el uso, aunque fuese mediatizado, de un texto teatral cuyas facultades no llegaban a ser sustituidas por otros lenguajes limitados a la provocación de sensaciones, pero no de conceptos. En palabras de Prego: «El espectáculo *Después de Prometeo* es espectáculo mimético, nacido al amparo de una corriente pasajera, demasiado pasajera, de la improvisación. Mr. Hart, por hábil que sea en la explotación de recursos vocales y plásticos, no puede sustituir en modo alguno al pensamiento crítico» [195]. Molla [1992] elogió el esfuerzo de los actores: saltos, gritos, jadeos, parloteos, silencios, etc., pero no lo valoró como un espectáculo definitivo para su presentación pública: «El espectáculo no me parece logrado. Acaso los ensayos hayan sido más interesantes que la representación estrenada, en cuanto tuvieran de verdadera creación, de adición de aportaciones personales» [44]. El crítico echaba de menos la existencia de un texto que clarificase la obra: «La deliberada confusión masiva del espectáculo no debiera ser paralela a una evidente confusión ideológica de fondo que hace quebrar el montaje total» [45]. La ilustrativa comparación con el espectáculo del Teatro Estudio Lebrijano, *Oratorio*, en el que los códigos escénicos rituales se acentuaron con la introducción del flamenco, ofrecía una idea de la caracterización formal de la obra del TEI:

Es imposible evitar el recuerdo de *Oratorio* del Teatro Lebrijano, modelo de espectáculo colectivo, en que también lo ritual, la expresión corporal, la orquestación de voces y la violencia de los intérpretes tenían plena importancia. Pero en *Oratorio* había una unidad medida y tensa, una intención clara, una ordenación meticulosa [45].

En comparación con la obra de Jiménez Romero puesta en escena por el TEL, *Después de Prometeo* aparecía falto de intención, de unidad ideológica y de sentido: «El texto es endeble, los temas se rozan por la superficie, abundan las puerilidades y las caricaturas demasiado fáciles» [45].

No obstante, hubo también firmas de la prensa que apoyaron los lenguajes vanguardistas propuestos por el TEI y saludaron un nuevo modo de entender y recibir el teatro. Aragonés (*Estafeta Literaria*) explicó así su respaldo a un teatro que se

expresaba a través de canales sensoriales y que exigía, pues, una actitud diferente por parte de un público no siempre dispuesto a aceptar una nueva relación con la escena:

En ocasiones hablan varios intérpretes a un tiempo, y es inútil intentar una perfecta audición, cuando lo importante es la expresión corporal y el tono. Otras veces bisbisean y con ello expresan su situación emocional: con entender si el bisbiseo es de angustia o de felicidad, de dolor o de alegría, basta para la plena comprensión del espectáculo [195].

Diez Crespo (*Alcázar*) mostró también su entusiasmo ante los resultados obtenidos, destacando el esfuerzo de labor desarrollada por el TEI:

Lo más digno de consideración en este caso es el trabajo profundo, agotador, de estos jóvenes que mediante un procedimiento casi salvaje, frenético, y dentro de una escena circular, van desarrollando hasta límites angustiosos una expresión que nos hiere y nos sobrecoge [196].

El montaje del Corral de Comedias de Valladolid de *La Piedad*, basado en unos apuntes dramáticos de Fernando Herrero constituyó un ejemplo paradigmático más de teatro antropológico. Una vez más se trataba de un tema vinculado con los arquetipos colectivos, en esta ocasión a través de las reminiscencias bíblicas. Igualmente, un texto mínimo constituía únicamente un punto de partida dramático, la presentación de una situación sencilla y abstracta que permitiese una interpretación orgánica en la que los actores enlazasen su trabajo con sus vivencias personales enfrentadas a la situación que originaba el espectáculo. La obra fue dirigida por Juan Antonio Quintana e interpretada por él mismo, acompañado de Agustín Poveda y Juan Miralles. El director buscó la creación de diferentes tiempos escénicos en los que el minucioso desarrollo de cuadros plásticos, en ocasiones ralentizados, aportasen un lenguaje iconográfico dentro de un tono ritual que daba unidad a una breve, pero cuidada representación que apenas alcanzaba una hora de duración. Las escenas representadas a menudo remitían al imaginario colectivo buscando una comunicación mítica, sensorial e instintiva alejada de los lenguajes intelectualizados o racionales. La recreación de la imagen de la *Piedad*, así

como el carácter de «paso» procesional de ciertas escenas fueron algunos de los códigos culturales instrumentalizados en la obra como lenguajes escénicos que permitían una nueva comunicación con el espectador. Como en el caso de la obra sobre Segismundo o Prometeo, de nuevo se presentó una situación única —protagonizada por un individuo sufriente que proporcionaba excelentes ocasiones para la expresión del agotamiento físico y la violencia— abierta a múltiples variaciones, todas ellas de carácter abstracto, que versaban, en este caso, sobre la culpabilidad, la injusticia y la solidaridad. Posiblemente, al director del montaje de *El príncipe constante* realizado por el Teatr Laboratorium le hubiera atraído el motivo mítico de la *Piedad*.

Corral de Comedias ganó con este montaje los premios al texto, a la dirección, a la escenografía y a la interpretación en el Festival de Sitges de 1972. En Madrid se estrenó en los Lunes del Teatro Goya el 19 de febrero de 1973, después de cuya segunda representación fue suspendido el ciclo debido a que una escena de la obra fue considerada indecorosa. La mayor parte de la crítica alabó la realización formal de la obra, pero se dividió radicalmente con respecto al sentido de esta y su base dramática. Pérez de Olaguer [dic. 1972b] mostró su incompreensión por los premios concedidos, aduciendo el poco interés temático y lo abstracto del tema: la culpa y su significación actual. La crítica de Madrid [Álvaro, 1974, 230-232] expresó la misma disparidad de juicios. Así, Álvaro juzgaba el texto de «pobrisimo y, en efecto, muy corto» y se solidarizaba con unos actores sobre los que —en el teatro contemporáneo de vanguardia— había recaído todo el peso de la obra: «Ya no se trata de textos buenos o malos, sino de las “relaciones orgánicas” del actor». Igualmente, Prego (*ABC*) consideró el texto «rudimentario»: «La injusticia, la acción del más fuerte, la piedad alternativa, todo puede relacionarse con los conceptos cristianos. Pero hay que inventar situaciones, hay que concretar, hay que desarrollar un tema» [231]. Claver (*Ya*), desde una actitud más estética, mostró las mismas dudas con respecto al contenido de la obra, pero valoró su realización: «Tensión fingida por el ritmo impecable de la representación como “ballet”. Dentro, si hay algo, es muy poquita cosa. No hay tensión dramática verdadera» [231]. En esta línea crítica, Lázaro Carreter (*Gaceta Ilustrada*) fue más allá, llegando a justificar el espectáculo por su expresión plástica:

nuestras reservas ante la eficacia dramática de este espectáculo se abaten ante el montaje admirable que le ha procurado Juan Antonio Quintana. *La piedad* es un ejercicio, de virtuosísimo escénico, y tiene que ser realizado con excelencia. Los componenetes del reparto la alcanzan. He aquí un director imaginativo y eficaz, y dos actores de cuerpo entero. La escena del apaleamiento ha quedado en mi memoria como una pieza maestra de la interpretación teatral [232].

Curiosamente, Álvarez (*Arriba*) fue uno de los pocos críticos que no enfocó el análisis de la obra teatral desde la valía del texto dramático, sino que se refirió a la sintaxis espectacular para calificarla de nítida y sencilla, en contra de las frecuentes situaciones de confusión en las que se traducía el teatro antropológico:

La primera virtud de esta pieza es la nitidez. Una sintaxis teatral esclarecedora, de muy sencilla traza, que evita esos densos conglomerados de vagas sensaciones que suelen caracterizar muchas obras, precisamente porque desean comunicar algún tema general o misterioso [231].

Monléon [3.3.1973] calificó los resultados de «tediosos», poniendo de relieve cierto retoricismo vacío que explicaba por lo esquemático del montaje y el esoterismo del lenguaje. No obstante, el crítico de *Triunfo* elogió este y otros intentos de codificación escénica que, «mediante ceremoniales de clara y cruel raíz española», intentaban escapar al naturalismo dominante.

Las incursiones de la EADAG, Bululú o Corral de Comedias en las formas escénicas rituales propias del teatro antropológico supusieron solo algunas de las propuestas —una mínima parte— más sobresalientes de este movimiento por parte de los grupos más destacados del momento, unos colectivos que, de forma esporádica y experimental, y con unos resultados en ocasiones de más valor testimonial que efectivo, experimentaron con este tipo de lenguajes con el fin de llegar a un sistema teatral que propusiese nuevas relaciones entre el actor, el espacio y el espectador. Sin embargo, no fueron estas las únicas muestras de teatro ritualizante en la escena española de los últimos años sesenta. Multitud de grupos, con mejor o peor fortuna y más o menos

ortodoxia, intentaron adentrarse en el campo del «teatro pobre» de tono ceremonial y solemne como medio de romper con los modelos miméticos de creación teatral dominantes.

Ya en 1968, el éxito que el grupo Tabanque —formación surgida del TEU de Sevilla dirigido por Joaquín Arbide— había obtenido con la trilogía de Wesker, y tras la experiencia del Living Theater, les decidió a enfrentarse con otros lenguajes escénicos a partir de un montaje de *Antígona* que presentaron en junio de este mismo año bajo la dirección de Antonio Andrés. Después de la estancia de algunos de ellos en Avignon en 1968 y debido a ciertas diferencias éticas y estéticas, parte del grupo —que luego se conoció con el nombre de Esperpento— se desgajó para seguir representando la versión del texto de Sófocles a partir de criterios formales más comprometidos y profesionalizados. Se le ofreció la dirección a José María Rodríguez Buzón, antiguo miembro del TEM que ya había protagonizado la formación de Tabanque y el montaje de *Antígona*. Esta obra supuso el lanzamiento y presentación a nivel nacional del grupo recién formado. Siguiendo la impronta de la formación de Julien Beck, Esperpento evolucionó hacia una síntesis entre lenguajes épicos e interpretación orgánica a partir de improvisaciones y acciones sico-físicas. El nuevo montaje, bajo la dirección de Antonio Andrés y José María Rodríguez-Buzón, se estrenó el 8 de diciembre en la Facultad de Ciencias de Granada. Un grupo de rock, los Smash, crearon la música en directo. La propuesta dramática se centró en la presentación de una realidad que, tras el esfuerzo continuado de los actores-personajes, terminaba modificándose. A pesar de la impronta épica, no se rechazó, sin embargo, la utilización de los códigos del teatro de la crueldad. Como se declaraba en el programa de mano, basándose en una estructura de crónica que introdujese un punto de vista distanciado que evitase el patetismo, el grupo sevillano intentó la asimilación de las últimas corrientes europeas: «La representación tiene un tono inspirado en el Teatro Ceremonial, el Teatro Ritual. La provocación ha sido uno de los métodos de trabajo. Los personajes principales han sido psicologizados para hacerlos más humanos, complejos y acercarlos en lo posible al espectador [Moreno, 1992, 79]. Coros que suministraban personajes a la obra, actitudes colectivas, actores entre el público, gestos hieráticos, miradas al frente, solemnidad, proyecciones... fueron los elementos escénicos fundamentales del montaje. La escenografía, de Justo Ruiz, se basó

en fragmentos de la obra de Picasso, *Guernica*, suspendidos sobre el escenario. Una vez más el mito desarrollado por Sófocles constituyó un excelente punto de partida dramático para expresar escénicamente, desde una situación límite, el tema de la guerra, el odio y la muerte. La expectación suscitada no defraudó al público ni a la crítica, que demostró su admiración ante la novedad de la propuesta escénica.

La Real Escuela Superior de Arte Dramático, con el aire de renovación introducido en los últimos años sesenta por Hermann Bonnin, se unió también, a través del grupo Taller 1, a la experimentación sobre las nuevas formas interpretativas basadas en improvisaciones a partir de situaciones dramáticas. *Oraciones laicas del siglo XX*, título ilustrativo del ambiente ritual de estos años, fue interpretado por seis actores que desarrollaron actitudes agresivas para la representación de una serie de personajes en la línea del teatro ritual, vinculados a la imagen mítica de Cristo: un soldado, una plañidera, un crucificado y un verdugo, mientras que otro encarnaba el contrapunto: un hippy que observaba callado el panorama de dolor y sufrimiento. La expresión corporal debía sustituir el propio texto. En palabras de su director, Jesús Cuadrado, asesorado por Jesús Sastre, de Bululú: «Yo pretendía que el texto fuera una salmodia, un canto, un recitado, una “oración”. No existía un valor semántico ni ideológico en las frases. Ellos se familiarizaban con los textos y los utilizaban como un instrumento más de la utilería: como un látigo o como un luto» [Cuadrado, jul. 1970, 40]. Como era habitual, se renunció al desarrollo de un argumento, para presentar una sucesión de imágenes denunciando la violencia. De acuerdo con la crítica, los resultados del montaje, presentado en diversos festivales a lo largo de 1970, quedaron lejos de los objetivos planteados. Bilbatúa [jun.-jul. 1970, 48] rechazó de forma radical la forma hueca en la que el teatro antropológico podía llegar a incurrir a través de gestos mecanizados y abstractos y actitudes primarias: «En este sentido, experiencias como la de Taller1, de la RESAD, llegan a ser aberraciones grotescas».

Las grandes obras del teatro español también se tradujeron a través de la estética ritualizante del teatro pobre y ceremonial. *La casa de Bernarda Alba* montada por el Institut del Teatre en 1967 por medio de formas expresionistas, violentas luces, sombras alargadas y el fácil recurso al grito como intento vano de insuflar fuerza a la

interpretación fue un ejemplo de este movimiento. Los resultados, a juzgar por la crítica de *Yorick*, defensora, no obstante, de los códigos naturalistas al uso, no alcanzaron los resultados deseados:

Esas enormes e irracionales sombras de las sillas iluminadas a ras de suelo, esos juegos rituales con que los personajes se entregaban a gratuitos trenzados al moverse por la escena, esa mecánica agitación de algo tan espontáneo y manual, con todos los productos de la artesanía, el folklórico abanico, muy poco tienen que ver con ese drama de mujeres en los pueblos de España de acento tan marcadamente naturalista [Cantieri, 1967, 19].

En 1973, la misma obra de García Lorca volvía a expresarse a través de una propuesta vanguardista. Ángel Facio, al frente del Teatro Experimental de Oporto, intentaba la expresión teatral de todo aquello que en el texto simplemente quedaba insinuado. El montaje supuso un minucioso estudio de las diferentes relaciones establecidas entre los personajes, reflejándose, entre otras cosas, en la relación homosexual entre dos de las hijas, la interpretación de Bernarda por un hombre de mandíbula ancha y abundante papada resaltada por una apretada toca negra, la figura de Adela marcada por su falta de madurez y excluida como heroína. Facio rechazó cualquier tratamiento naturalista para evolucionar hacia una propuesta ritualizada que, lejos de quedarse en un vacío marco formal, expresaba las formas ceremoniales que a menudo han acompañado la represión sexual en los países de cultura católica. La escenografía estuvo realizada a base de goma espuma blanca bien sujeta por un entramado de sogas, en el que, si la blancura recordaba a los pueblos andaluces, las cuerdas remitían al encierro y la represión. El director buscó el extrañamiento a través de una interpretación solemne con raros movimientos. Bernarda, al acabar sus intervenciones, volvía a una hornacina bordeada de lirios y de cirios para seguir recibiendo la adoración de Poncia. Bajo la mirada omnipotente de la madre, se situaba su extraño mundo: «el imperio de Bernarda y por él se arrastrarán, entre gemidos, en escenas de tremenda violencia, sus hijas sometidas» [Monleón, 4.3.1972, 36]. La fuerza expresiva estuvo subrayada por un elemento familiar a la escena ritual española, el cante flamenco, que acentuaba al mismo tiempo el aspecto social como el desgarró individual: «*La casa de Bernarda Alba* toma

el aire de una seguidilla, con su línea ritual velando apenas la fuerza de una protesta» [37].

Ese mismo año, el grupo valenciano El Uevo llevaba por los diferentes festivales una propuesta ritual y tenebrosa de *Ligazón*, de Valle-Inclán. Para su montaje se dispuso un escenario circular, colocado en el centro de la sala e iluminado únicamente por velas en farolillos de cristal. La parte dramática y realista de la obra quedaba descuidada, en beneficio de los aspectos de brujería propios del mundo gallego del autor de *Divinas palabras*, desarrollados a través de la puesta en escena. La propuesta cuidó especialmente la expresión formal, los ritmos y la creación de imágenes. Monleón [31.3.1973] destacó su «sabor esteticista», criticándole una excesiva autonomía con respecto al texto de Valle-Inclán. A pesar de todo, el crítico de *Triunfo* señaló la obra como una de las pocas que subieron el nivel del I Festival de Teatro Universitario celebrado en Valencia durante el mes de marzo.

Dentro de esta línea dramaturgica, el grupo Crótalo llevó a la II Semana de Teatro de Badajoz, en 1974, una polémica propuesta de *El adefesio*, de Rafael Alberti, centrada en la represión ideológica, moral y sexual que contiene el texto dramático. Se rechazó los elementos poéticos, así como la belleza lírica en favor de la violencia y la agresividad, enfatizadas por un espacio cerrado y opresivo. Con este mismo fin, los personajes femeninos de Uva, Aulaga y Gorgo fueron realizados por actores con el torso descubierto, que contrastaba con la actriz rubia con apariencia de suave candidez que interpretaba el personaje de Altea. Predominó una iluminación efectista llena de bruscos contrastes de luces y sombras. Un coro de cuatro mendigos, palpando y sobando grandes falos, personificaban la conciencia de los personajes. De este modo, la escena se convertía en un horroroso cosmos poblado por seres violentos. A pesar de todo, la ambición del proyecto excedió los resultados, que no fueron totalmente satisfactorios. En términos generales, la crítica reconoció el esfuerzo y seriedad de la propuesta de Crótalo, pero calificó de fallido un espectáculo que reducía los personajes a arquetipos simbólicos, pecando de excesivo esquematismo, así como de cierto tono de confusión.

En 1975 la gramática escénica del teatro ritualizante había adquirido tal grado de desarrollo y consolidación que era posible insertarla dentro de otras propuestas dramáticas como un elemento más al servicio de una obra que, de acuerdo con las corrientes artísticas de vanguardia, recurría al collage como una forma estructural básica. *Nacimiento, pasión y muerte de, por ejemplo... tú*,²⁰³ en la que Jesús Campos hizo de autor dramático, dramaturgo y director, al frente del Grupo Taller de Teatro, fue un montaje en el que se mezclaron diferentes planos espacio-temporales en los que la negrura y el grito expresionista se entrelazaba con elementos surrealistas y grotescos para expresar un recorrido vital, no sin ciertos rasgos autobiográficos, de alguien nacido durante la Guerra Civil. El tono ritual se utilizó para intensificar los momentos más trágicos, relativos al nacimiento y muerte, sujetos al destino y ajenas al devenir histórico, mientras que el transcurso de la vida se expresó por medio de lo grotesco. Frente a la desnudez escénica, resaltaban objetos de una gran materilidad, como el paso de Semana Santa, que ocupaba uno de los planos, y que, desde el escenario, iba invadiendo la sala. La canción infantil que la Mujer, con una cadena atada al cuello, asustada, acababa de cantar, desde la penumbra del escenario contrastaba con la voz de Enrique Morente al fondo de la sala, imprimiendo un tono desgarrado, solemne y con cierta proyección social de una petenera. Desde el escenario contestaba el redoble del tambor: «Semana Santa. Andalucía. Penitentes. Cirios encendidos. La escena en penumbra [...] Se abre la oscuridad, y al fondo tras las puertas abiertas, está el trono de la Virgen [...]. Hachones encendidos, candelabros, tulipas, claveles blancos, plata, varales, palio, terciopelo»[151]. Fuertes contrastes de luces, enfatización de las imágenes, olores, colores y sonidos fueron algunos de los elementos básicos del lenguaje escénico utilizado para lograr una comunicación sensorial con un público familiarizado, casi inconscientemente, con la iconografía que se le presentaba. El teatro rompía la cuarta pared, el público quedaba integrado en la obra como los feligreses ricos que agasajaban la imagen de la Virgen cuyo trono pasaba por encima de sus cabezas.

La obra, estrenada en el Valencia Cinema en marzo de 1975, llegaba al Teatro Alfíl el 17 de junio. El estreno levantó expectación y la crítica madrileña [Álvaro, 1976,

²⁰³ El texto fue publicado en Monleón (coord.) [1976, 146-162], de donde se extraen las citas.

236-237] reconoció las posibilidades expresivas y dramáticas del autor, a pesar de que se rechazase la inconexión de las escenas, la caótica mezcla de estilos y la sensación de confusión. Dentro de esta sorpresiva mezcla de tiempos y espacios expresados a través de muy diferentes lenguajes culturales y escénicos, Molla [1992, 65], a pesar de reconocer la valía del montaje y el trabajo del grupo, se refirió a *Oratorio*, ejemplo paradigmático del teatro antropológico español, para explicar algunos de los códigos utilizados en *Nacimiento, pasión y muerte...* Al margen de la negativa valoración que el crítico hizo de la utilización del lenguaje ritual en la obra, resulta interesante destacar el progresivo desarrollo, justificado por su eficacia escénica, de ciertas formas rituales de honda raigambre cultural en España.

Además de estas propuestas esporádicas, de carácter más bien minoritario y experimental, por parte de unos u otros grupos surgidos a lo largo de la geografía nacional, la corriente ritualista encontró también un desarrollo más sistemático en otros colectivos que se especializaron en este tipo de códigos. Entre ellos, descollaron, ya en los primeros momentos mediada la década de los años sesenta, el grupo Cátaro, bajo la dirección de Alberto Miralles, nacido en el Institut del Teatre. Con un desarrollo más continuado y coherente, el caso excepcional del Grup d'Estudis Teatral d'Horta que, desde sus primeras incursiones teatrales, comenzó a sentar las bases para la creación de una dramaturgia ritualista que desarrolló de manera coherente a lo largo de diferentes montajes. Al mismo tiempo, creadores teatrales vinculados con el ámbito andaluz, descubrieron la fuerza escénica, de profundo carácter ceremonial e incluso sacralizante, que podía alcanzar el flamenco dentro de unas propuestas escénicas claramente enmarcadas en la corriente del teatro antropológico. En ella destacaron, el Teatro Estudio Lebrijano, dirigido por Juan Bernabé, Alfonso Jiménez Romero, como autor de *Oratorio* y autor y codirector, junto con Francisco Díaz Velázquez, de *Oración de la tierra* y, finalmente, el caso sorprendente de un grupo nacido dentro de esta línea dramática y escénica, La Cuadra, cuya continuidad aún hoy día testimonia la autenticidad de unos lenguajes escénicos que no nacieron de la imitación directa de fórmulas importadas —sin negar la beneficiosa influencia de las corrientes que llegaban del extranjero—, sino que respondieron a necesidades éticas y estéticas de la evolución teatral en España. Las muy diversas expresiones escénicas que alcanzó el teatro

antropológico, concebido en la amplitud de formas que permite la definición adoptada, es un signo patente de la importancia que adquirió este movimiento fundamental dentro del panorama teatral contemporáneo.

3. Grupo Cátar: de *Espectáculo Cátar* (1967) a *Espectáculo collage* (1970)

Con motivo de la reestructuración del Institut del Teatre en el curso 1964-1965, disciplinas como la expresión corporal, el mimodrama, la sicotecnia teatral, la improvisación, el juego escénico o el sicodrama fueron valoradas junto a la ya clásica asignatura de la declamación. Alberto Miralles, antiguo alumno y profesor de interpretación, aprovechó esta coyuntura para la creación de un grupo experimental a finales de 1966 con el que realizar prácticas escénicas centradas en nuevos lenguajes desarrollados a partir de las posibilidades expresivas del actor dentro de un modelo escénico diferente que remitiese prioritariamente a los elementos básicos y fundamentales de este arte, así como a una práctica comprometida y responsable del mismo. Miralles [1967, 17], retomando una de las ideas básicas del creador del teatro de la crueldad, y que fue punto de partida en la renovación teatral de los años sesenta, especialmente en la corriente del teatro antropológico, se refería a aquellos «analfabetos emotivos que redujeron al mínimo la expresión corporal del actor» y que Artaud identificaba con la civilización occidental. La lucha por la recuperación de la riqueza expresiva del cuerpo y la potenciación de las emociones sensitivas que el hombre había ido perdiendo en un mundo dominado por la palabra y la razón fue uno de los motores de la renovación del arte del actor, convertido en protagonista del teatro de los últimos años sesenta.

Tras siete meses de ensayos, se presentó un espectáculo dividido en dos partes: *La guerra y El hombre*,²⁰⁴ contruidos sobre fragmentos de diferentes obras clásicas, referencias bíblicas, recortes de prensa, estadísticas y algunos añadidos del propio Miralles que, girando en torno a la idea central de la muerte y la deshumanización del hombre, respectivamente, tomaban unidad a partir de un marcado tono idealista de rechazo a la violencia, la guerra y la enajenación que sufría el hombre. El montaje, de

²⁰⁴ Los textos fueron publicados en el núm. 89 de la revista *Primer Acto*, dedicado a este grupo con ocasión de su actuación en el Teatro Beatriz de Madrid.

acuerdo a la idea de purificación y esencialidad que guiaba al grupo, se apoyó sobre el trabajo exclusivo de nueve actores, vestidos con mallas negras, juegos de luces que enfatizasen los gestos y movimientos, proyecciones de diapositivas acerca de la realidad histórica actual y un escenario vacío con un ciclorama de fondo: «La verdad rechaza todo adorno, y de esta forma su expresión se obliga a una sencillez casi monástica. El actor cátaró toma conciencia de su capacidad total, y todas sus facultades están orientadas hacia una posible sinceridad ante el público» [Cátaro, 1967]. La relación espectador-actor se convertía en el eje fundamental de la creación teatral, que tenía como objetivo inmediato la provocación de reacciones emocionales y la consecución de una unidad anímica entre sala y escena: «Todo está encaminado a formar continuamente, a partir de gestos y actitudes primarias, un contacto directo con el público, o, como diría Artaud, a una violencia sobre él. Violencia imprescindible para una toma de contacto noble y sincera» [Cátaro, 1967]. Una postura de compromiso ético del actor con la obra dirigía su trabajo, en el que el intérprete nunca dejaba de ser él mismo para convertirse en un mero instrumento. La concepción mesiánica del actor como el portador de la verdad, de la que da fe con su propia actitud, teñía todo el grupo de cierta mística social que se llegaba a expresar en términos casi religiosos:

Ninguno de mis actores lleva sobre sí el concepto de que es tan sólo un medio, sin responsabilidad, de tema que interpretan. Todos ellos han discutido las cuestiones tratadas antes de que yo les diera forma dramática definitiva. [...] cada uno de mis actores es apóstol dentro y fuera del teatro [Miralles, 1967, 19].

La construcción de la obra tenía lugar directamente sobre el escenario, con lo cual, el director, Alberto Miralles, se convertía no solo en autor del montaje, sino del propio texto. Este modelo de teatro quedaba lejos ya de la puesta en escena de un texto por un director o un primer actor de la compañía. Ahora, cada elemento del montaje, ya sea un texto escrito, un gesto o un movimiento venía determinado por las propias necesidades de este para alcanzar un contacto más emocional con el público. El elemento dominante que jerarquizaba el resto de los signos escénicos ya no era el texto literario, sino una línea dramática fijada con anterioridad a este:

La labor del director adquiere también su mayor plenitud invadiendo el terreno de lo escrito. La obra, creada y prácticamente escrita en el escenario, adquiere así la totalidad de su magnitud teatral y el mayor aprovechamiento de la dimensión escénica. Así, en sus manos, todo tiene un sentido funcional con respecto a la idea que se desea exponer, y con respecto al público. Es la mente que debe abstraer la idea hasta una forma escénica clara y directa que, adaptada al cuerpo del actor, impresione la mente del espectador dándosela en toda su pureza. Toda nuestra forma está orientada para que vea, intuya la idea antes de oírla [Cátaro, 1967].

Tomando como base una concepción de la puesta en escena como un «asunto espiritual más que de orden técnico» [Miralles, 1967, 18], el montaje se polarizaba a partir de los ejes individuo-colectivo, hombre-pueblo, persona-sociedad, actor-coro, en el que el primer término a menudo quedaba cerca de la figura del Cristo sacrificado y convertido en un hombre nuevo, ideal latente ya en el expresionismo alemán de principios de siglo. Los fuertes contrastes de luces y ritmo buscaban la implicación emocional del público. La evolución del silencio al grito, del estatismo al movimiento caótico, marcaban el ritmo de la obra.

En Madrid el espectáculo se estrenó en el Teatro Beatriz el 1 de junio de 1967 en el TNCE. La crítica [Álvaro, 1968, 346-349], en general, se mostró receptiva frente a la propuesta de Cátaro, destacó la calidad en la interpretación y dirección, y el carácter límite de su teatralidad, aunque no dejó de apuntar ciertas disonancias entre la excesiva ambición y los resultados obtenidos, más experimentales que definitivos. Valencia (*Marca*), por ejemplo, los calificó de «experimentos que deberían realizarse “in vitro” hasta ver si fructifican en auténtico teatro». García Pavón (*Arriba*) aprobó los lenguajes escénicos del grupo para grandes públicos, aunque coincidió que en el reducido espacio de un teatro de cámara, «quedan al desnudo la elementalidad de los textos y por supuesto no surten efecto alguno político»; elogió, sin embargo, los efectos plásticos conseguidos, así como los resultados escénicos que partían de elementos tan escasos.

La crítica barcelonesa se mostró, por el contrario, más exigente. Cantieri [1967] aceptó la obra como ejercicio de escuela, pero no como representación pública, y criticó esa monotonía que se estaba extendiendo entre los grupos independientes y los lugares comunes de los finales en apagón y grito acompañado de un violento elevarse de brazos. No obstante, reconoció que esta «demagogia» supo convencer a buena parte del público y rechazó igualmente los términos de tono místico en los que se presentaba el grupo en el programa de mano: trabajo, purificación y camino de verdad. Roda [15.6.1968], a raíz de una representación ofrecida un año más tarde, *Espectáculo Cátaro 68*, ironizó sobre el ideario del grupo: «Esto, en realidad, más que una representación de espectáculo, parece la regla fundacional de una comunidad religiosa, evidentemente suprateatral». A continuación, Manuel Serra señaló la elementalidad de las verdades expuestas en el montaje y Anna Bracons, elogiando los efectos visuales y la soltura de los movimientos, apuntó el fracaso del texto en la búsqueda del efecto deseado. Sin embargo, a pesar de todas las deficiencias, demagogias e ingenuidades, apuntadas también por Gonzalo Pérez de Olaguer [jun. 1967], el crítico de *Yorick* destacó el valor de este espectáculo en la medida en que abría nuevos cauces a la creación escénica. La atención y la polémica que suscitó ya desde su estreno en el Institut del Teatre en mayo de 1967, así como en el resto de España, le confería a la obra una especial relevancia: «Sin duda de todas las sesiones que nos ha dado la Escuela de Arte Dramático del Instituto del teatro es esta la más polémica, la más experimental, la más trabajada, la más discutible, la que más público trajo».

El *Espectáculo Cátaro*, uno de los primeros de su clase, se representó en diferentes provincias de España y, al margen de la valoración escénica, obtuvo el más caluroso respaldo por parte del público joven. A raíz de su representación en el Ciclo de Teatro Nuevo de Alcoy el 30 de abril de 1968, organizado por La Cazuela, la recepción no pudo ser más favorable: «Esta rendición incondicional fue, ante el *Espectáculo Cátaro*, absoluta»:

Cátaro hizo que nos sintiéramos actores. Eran pedazos de nuestra vida que desfilaban por el escenario acusándonos, interrogándonos, mostrándonos en su cruenta desnudez las consecuencias de nuestros infinitos errores. Eran mil

estampas en las que se reflejaba nítidamente la pasividad del hombre ante lo reparable y el abandono de su condición humana ante la lucha por la integridad de sus principios.

En 1970 el mismo grupo, evolucionando sobre esta línea dramatúrgica, presentaba *Espectáculo collage*, combinando fragmentos de dos conocidas obras de estos años: *Tiempo del 98*, de Juan Antonio de Castro, *Oratorio*, de Alfonso Jiménez Romero, y *Experiencias 70* y *El hombre*, de Alberto Miralles.²⁰⁵ El montaje comenzaba con el primero de estos textos de Miralles, en el que se partía de una escena de alta comedia burguesa, con tresillo, jardín pintado y colores chillones, para llegar, a través de su violenta destrucción por los actores, a un escenario vacío. A partir de ahí comenzaba una improvisación, acompañada de danzas, música, proyecciones e incienso, acerca del mito de la creación que acababa con una explosión atómica, ya en la época actual, en la que se mezclaban gritos, palabras de muerte y recortes de prensa: «la orquesta acompaña con ritmo enloquecedor, llantos, gritos, desmayos, miedo; desesperación, ira, impotencia... [...]. Todos los actores suben al escenario gritando enloquecidos, llenos de indignación, esgrimiendo como armas sus periódicos destrozados» [*«Espectáculo collage»*, ab. 1970, 21]. El segundo acto correspondía a *Tiempo del 98* y se desarrollaba a base de voces, coros, preguntas, expresiones sobre la libertad, la democracia y el amor, y citas de autores del 98. A continuación, en *El hombre*, se avanzaba a través de una rápida sucesión de pensamientos, fragmentos y ecos que acababan con el coro aclamando fatigosamente su libertad mientras el Demagogo se elevaba majestuoso y el coro caía. De *Oratorio* se extractó el canto inicial, que presentaba la oposición entre Creonte, el dictador, y el pueblo oprimido. La obra acababa de nuevo con el texto de Miralles, *Experiencias 70*, en la que el Opressor se convertía en víctima y los oprimidos en verdugos. Una voz amplificadora por los altavoces incitaba a la rebelión mientras los gritos del escenario y los tambores se intensificaban. El tono ritual se acentuaba con el cordero degollado sobre el invasor y la sangre cayendo sobre el coro arrodillado, acompañado de referencias bíblicas. La obra acababa con el nacimiento del hombre nuevo, simbolizado

²⁰⁵ El texto final utilizado para el montaje fue publicado por *Yorick* 39 (ab. 1970).

por un individuo en posición fetal que bajaba en un globo: «Hay que crear el hombre del futuro a imagen y semejanza del no caos» [28].

El montaje se estrenó en Los Lunes del Rómea, el 4 de mayo de 1970. Santiago Sans [30.5.1970] criticó el tono jeremiaco de la obra, algo ingenuo, en detrimento de una crítica sólida. No obstante, elogió la riqueza formal que, en comparación con propuestas anteriores, arrojaba unos resultados menos monótonos y reiterativos. Señaló igualmente la audacia de los lenguajes empleados y la superación de modelos teatrales tradicionales, aunque rechazó la gratuidad y facilidad con la que este se llevaba a cabo:

¿Factores positivos del espectáculo? Quizás el rompimiento con las convenciones escénicas tradicionales. Pero si esto lo hacemos tan alegremente y por las buenas, corremos el riesgo de confundir al público y despertar su desconfianza ante la poca solidez de los nuevos procedimientos.

4. Adolfo Marsillach: *Marat-Sade* (1968), de Peter Weiss

Los vientos del teatro de la crueldad y la nueva consideración de la creación teatral centrada en la interpretación llegaron a los grandes coliseos y, por consiguiente, también a un público más amplio. Uno de los primeros hitos del teatro de la crueldad en un teatro estable tuvo lugar gracias a la dirección de Marsillach de la mítica obra de Peter Weiss, *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat, representado por el grupo del Hospicio de Charenton, dirigido por el Señor de Sade*, difundida a través de la escena y la pantalla por uno de los más importantes impulsores de este movimiento, Peter Brook. Tanto el montaje de Brook como el de Marsillach volvieron a colocar en primer plano la polémica en torno a la función del texto dramático y la concepción de la creación escénica. La espectacularidad que había caracterizado anteriores colaboraciones de Marsillach y Nieva fue de nuevo uno de los rasgos definitorios de esta propuesta escénica. La intervención del Grupo Cátaro para encarnar los locos y de Bululú para el coro enfatizó la espectacularidad, subrayada por una concepción de la interpretación no subordinada al texto dramático. Alberto Adell [mar. 1969] resaltó la importancia que la

creatividad espectacular adquirió en este montaje, rechazando el camino de la polémica intelectual provocada por esta obra en beneficio de un nuevo tipo de comunicación con el público basado más en los sentidos que en el discurso racional:

Porque de espectáculo se trata y el público se siente arrastrado no por consideraciones intelectuales, sino por el simple juego escénico, la música y la coreografía, igual que un espectador siente emoción ante un desfile militar en un país extraño, sin que en ella intervenga el sentimiento patriótico propio.

Superando su ya reseñable montaje de *Después de la caída*, Marsillach recurrió al escenógrafo e intérpretes necesarios para lograr el carácter de espectáculo novedoso que exigía la interpretación escénica de este texto. De esta manera la obra teatral, sin renunciar al texto de Weiss, se presentaba como el resultado de un concienzudo trabajo de creación por parte de un equipo: «El texto sirve de poco para este deslinde [trabajo de autor y director], pues ha sido utilizado tan sólo como guía o punto de partida, y lo que se representa es obra de infinitas improvisaciones y alteraciones decididas sobre los ensayos» [Adell, mar. 1969]. Por tanto, al margen del debate en torno a la consolidación de una nueva corriente teatral que supuso este espectáculo, una de las aportaciones de la propuesta de Marsillach no se refería tan solo al triunfo de un nuevo lenguaje escénico, sino también a un modo diferente de hacer teatro.

La obra de Weiss dio lugar a múltiples discursos ideológicos en torno a una reconsideración del dogmatismo marxista. *Marat-Sade* suponía la superación de la supuestamente irreconciliable oposición entre arte comprometido socialmente y arte del «yo», entre realismo y teatro de la crueldad. Esta obra significaba la integración de la concepción dialéctica de la realidad dentro del pensamiento mítico, y de sus respectivos líderes: Brecht y Artaud. El hombre ya no era únicamente un producto social, sino un individuo con necesidades espirituales. La interioridad del hombre debía ser, pues, complementada con la consideración de este inserto en una sociedad determinada:

La vieja concepción según la cual Brecht pertenecía a la «realidad» y Artaud al «absurdo», uno a la integración revolucionaria en la historia y el otro a la pasiva e

irracionalizada aceptación de la misma, ya no vale en absoluto. La realidad necesita los dos elementos, y el realismo a ultranza, conciso, sociológico y didáctico, resulta, ante la marcha de la historia y la situación del mundo, un idealismo decididamente absurdo y mítico [Monleón, set. 1968a].

En la línea teatral de la pura creación escénica y no la simple ilustración de un texto, el encargo de la escenografía a Francisco Nieva constituyó un acierto. Después de revisar diferentes propuestas escenográficas, la mayoría a imagen de la propuesta de Brook, el escenógrafo manchego se decidió por una verdadera recreación plástica del texto en la búsqueda de una intensificación del sobrecogedor ambiente de la obra: «No hay duda, sin embargo, que la plástica puede acrecentar ese clima si deja de ser una mera ilustración y se arroga derechos creativos suficientemente válidos» [Nieva, set. 1968, 16]. Incorporó por primera vez en las escenografías del *Marat-Sade* elementos humanos al telón de boca: piernas, brazos y cabezas, convirtiéndole en una enorme camisa de fuerza colectiva. Una estética agresiva apoyada en manchas y costurones en la lona y redes que sugerían el ambiente carcelario del hospital estimularon la superación de los prejuicios realistas por parte del espectador. Al mismo tiempo, el telón constituía un cartel en el que se leía el título completo de la obra representada en el nivel metateatral: *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat, representado por...* También por primera vez los locos se mezclaban con el público en la jaula dispuesta en el patio de butacas y en los laterales, pero, para no perder la distanciaci3n, se embadurnó la cara de los actores de negro. De este modo, se tendió hacia la escenografía ambiental, propia del teatro antropol3gico, en la que todo el espacio de la sala se consideraba espacio escénico, quedando así el espectador inmerso en el mundo de la obra.

Nieva llegó a crear la impresi3n estética de realismo a través de caminos opuestos al naturalismo o la búsqueda de verosimilitud. En ningún momento se intentó la recreaci3n hist3rica del vestuario o la atm3sfera del hospital de Charenton en el siglo XIX. Subrayó las referencias reales, la materialidad de los objetos, dentro de una línea expresionista. La utilizaci3n de elementos táctiles que buscaban la recepci3n más sensorial que racional, como las piedras o el ladrillo, contribuyó a la impresi3n de realidad, aunque las cañerías y la caldera eran ya pura fantasía tendente a la creaci3n de

una atmósfera de horror: «En rigor, horno, caldera y cañerías son en este decorado elementos de intimidación psíquica sobre el espectador, objetos con una intención deprimente. Ladrillo viejo y color de herrumbre» [Nieva, set. 1968, 19]. A través de la fantasía desaforada que ha caracterizado la obra de este artista (horno, palas a su derecha, enormes agujeros) se lograba crear un decorado depresivo, infernal y amenazante que produjese en el espectador un impacto emocional similar al que se pretendía producir por medio de la interpretación. Los figurines buscaron la plasticidad sin renunciar a la fantasía: tenebrismo de Goya y Solana junto al tono gris que recordaba al neoclasicismo de Ingres. Los locos encenizados de pies a cabeza eran la parte más triste e intimidante del imaginario colectivo acerca del neoclasicismo francés: «Quise que estos personajes fuesen angustiosos fantasmas del pasado. Fantasmas de los sueños idos de Marat, formando un empolvado bajo relieve» [19]. La introducción de una vaca desollada al final suponía el clímax en la fisicidad de la escenografía y el alcance del nivel máximo en la búsqueda de una comunicación sensitiva y directa con el espectador que lograrse transmitir la impresión de horror, a la que contribuía la explosión final en la orgía con la que se cerraba la obra. En este sentido, el montaje conseguía situarse en «[e]se grado en que los términos de realismo y fantasía quedan disimulados por la sola cosa que importa: la comunicación más sincera y exaltada» [19]. El mismo autor del texto dramático y su mujer juzgaron la escenografía como algo totalmente nuevo [Pérez de Olaguer, nov. 1968c].

El texto de Weiss fue adaptado por Alfonso Sastre, oculto bajo el seudónimo de Salvador Moreno Zarza. Marsillach y Nieva, a raíz de la película, decidieron cambiar su proyecto inicial y romper la intocabilidad de una obra que ya había pasado por el cine con un montaje totalmente personal. El director entró en contacto con el Grupo Cátaros a raíz de la representación en el Beatriz del *Espectáculo Cátaro* en 1967 y recurrió a sus intérpretes atraído por el sentido del ritmo y la homogeneidad que tuvo todo el conjunto. El ritmo iba a convertirse, pues, en uno de los elementos claves del montaje. A través de la interpretación de los locos de Charenton por los miembros de Cátaro se buscó la introducción en la obra de un plano de interpretación orgánica, no reflexiva, emocional, a la que se llegaba a través de improvisaciones. El trabajo de estos grupos apuntaba, frente al discurso intelectual de Marat y Sade, una ilustración de un mundo más instintivo,

movido por sentimientos y pulsiones internas. Este plano se alternaba en escena con el de los diálogos de los demás actores. Antonio Malonda, como director de Bululú, se encargó de preparar las coreografías para el cuarteto, integrado por Modesto Fernández, José Eusebio Camacho, Eusebio Poncela y Charo Soriano, que debía comentar la acción y ligar las diferentes escenas. La participación de dos grupos del Teatro Independiente supuso el reconocimiento y la consolidación del trabajo sistemático que venían desarrollando estas formaciones. Para el resto de la interpretación, Marsillach logró un cuidado trabajo de equipo en el que destacaron él mismo, en una contenida interpretación llena de matices, José María Prada, en el papel de Marat, Antonio Iranzo de Pregonero, Gerardo Malla como el exaltado Roux, la Simona Evrard de Amparo Valle o Serena Vérgano como Carlota, entre otros.

El estreno en el Teatro Español los días 2, 3 y 4 de octubre como inicio del ciclo del TNCE constituyó un verdadero hito cultural y social en ciertos sectores de la población. A las tres de la madrugada esperaba ya la gente para obtener una entrada para un estreno que empezaba a las once. La policía tuvo que intervenir el último día ante las protestas de aquellos que se quedaron sin entrar. Monleón [set. 1968b] lo calificó como uno de los cinco estrenos más importantes de los últimos treinta años. Pérez de Olaguer [nov. 1968a] fue más allá, haciéndose la pregunta de si «la significación política de *Marat-Sade* no convertirá el estreno de la obra de Peter Weiss en el acontecimiento teatral más importante en España desde nuestra última guerra civil». Rosthorn [nov. 1968], después de mostrar sus dudas sobre la posibilidad de que algún otro montaje del *Marat-Sade* haya sido tan ovacionado como este, resumió así su impresión: «Público y crítica han coincidido: con esta puesta en escena, el director Adolfo Marsillach y su escenógrafo Francisco Nieva, inician una nueva época del teatro en España». El crítico de *Ínsula*, después de haber presenciado diferentes montajes de la obra en el extranjero, destacó este como uno de las más notables y lo calificó como uno de los más importante en los últimos años en España. Toda la crítica expresó su admiración por unas formas teatrales que, ya desde la misma entrada a la sala, remitían a otros modos escénicos que exigían un nuevo tipo de comunicación teatral basado en unos lenguajes que implicaban una ordenación diferente de los signos escénicos:

Sí, una vez «dada la entrada» un buen observador escondido advertiría que el espectador lucha desde el primer momento por mostrar una superioridad que no tiene, por esconder su angustia y su desconcierto. Una pasarela, que se eleva a lo largo del pasillo central está ocupada por una gran jaula llena de locos furiosos. Hay más —son los locos de Charenton— en los pasillos laterales. Están inquietos, revueltos... No hay telón; hay un «telón» ágil y frío, sombrío. Suena con estridencia una campana. Hay un clima tenso, una atmósfera especial. Hay un ambiente que consigue transformar la habitual y tradicional seguridad del espectador en una inseguridad, en un desconcierto mal disimulado por su mueca o su forzada sonrisa. Adolfo Marsillach consigue aquí su primer gran triunfo de este montaje excepcional [Pérez de Olaguer, 1972, 73-74].

La prensa madrileña [Álvaro, 1969, 273-284] fue unánime en su elogio tanto a la obra dramática como al trabajo de creación escénica. Con este montaje, Marsillach consolidaba su posición como uno de los primeros directores renovadores en España. Marquerie (*Pueblo*) definió el trabajo de Nieva como un «prodigio de ambientación y concepción goyesco-solanesca» [283] y destacó el carácter envolvente del espectáculo, en el que los espectadores llegaban a sentirse participantes:

porque la representación les envuelve y rodea por todas partes. Los difíciles movimientos de masas, el ritmo endiablado de la obra, la medida de timbres y acentos en las voces, los cantos, los pasos, las danzas, los desfiles, las luchas y la orgía espeluznante y casi macabra, que Marsillach sabiamente ha envuelto en adecuado tenebrismo, son otros aciertos [283].

Hosthorn [nov. 1968] destacó el particular tono español que Marsillach y Nieva habían acertado a imprimir en su trabajo, creando, a partir de la obra de Weiss, un producto netamente ibérico que le confería a esta puesta en escena un valor añadido que no había encontrado en otros montajes europeos. El carácter expresionista y violento de la obra armonizaba la revolucionaria temática con la idiosincrasia estética de cierto tipo de arte español:

los españoles han españolizado esta obra de Weiss, implantándola en un mundo grotesco y fantasmal. [...] Este meditado expresionismo entre el blanco y el negro —una oleada de grises finamente matizados que alcanzan la fantasmagórica calidad del color en la pintura negra de Goya— concede a la obra una pasmosa profundidad de doble fondo. El expresionismo a lo Marsillach casa muy bien con la revolución de Weiss.

Coincidiendo con Marquerie, el crítico de *Ínsula* señaló la sorpresa que la escenografía produjo en el espectador, impidiéndole quedar indiferente: «El público queda cogido por sorpresa, y se ve así obligado a participar en el “suceso” teatral. Reaccionan ante las jaulas con locos babeantes en medio del patio de butacas, ante el sorprendente telón agujereado, por cuyos rotos asoman, agitándose, caras, brazos, piernas...».

Las alabanzas a la interpretación fueron igualmente unánimes. Toda la crítica destacó los trabajos de Cátaró y Bululú, así como de los principales actores: Hosthorn calificó la interpretación como algo nunca igualado en España, destacando la «notabilísima unidad de estilo» lograda en un país que tradicionalmente había carecido de disciplina y metodología actoral:

Lo insólito es que mímica y gesto sean extraordinarios incluso en el enfático Marat de Prada, la Carlota de porcelana de Serena Vérgano o el Duperret de Vivó. Bueno el pregonero cuando se refrena y no exagera (Iranzo), correcto y reposado el Sade de Marsillach (nunca le he visto mejor que en este papel); buenos en cada momento el Roux de Malla, la Simona Evrard de Amparo Valle, el delicioso cuarteto (Eusebio Poncela, Modesto Fernández, José Enrique Camacho y Charo Soriano, una de las más dotadas actrices jóvenes de España). Los Coulmier y la masa de locos están muy bien, es una masa diferenciada en la que cada uno hace su propio papelillo individual, subordinándose al conjunto.

Monleón [set. 1968a] insistió en lo inexplicable de los resultados interpretativos obtenidos sin vincularlo directamente a la introducción de un modelo de la creación teatral que se venía preparando desde los primeros años sesenta, especialmente a través

del trabajo de algunos grupos y contadas figuras del teatro profesional, y en la que la expresión corporal ocupaba un lugar central: «En definitiva, el trabajo de todos estos actores es admirable y totalmente nuevo en el teatro español. Durante algunos años, cada vez que se hablaba de “expresión corporal”, nuestro aldeanismo pequeño burgués suponía quién sabe cuántos nefandos pecados escondidos tras el término. Ahora, para hacer este *Marat-Sade*, ha habido que echar mano del oscuro trabajo de varios años». No obstante, el crítico objetaba la estricta alternancia escénica de la actuación de los miembros de los grupos y la de los actores principales, dando lugar a dos tiempos escénicos paralelos que no llegaban a convivir en escena.

Tras su estreno en la capital, el montaje abría la temporada del Poliorama en Barcelona el 11 de octubre, donde permanecería hasta la prohibición expresa de Peter Weiss de representar su obra como protesta al estado de excepción con el que se abrió el año 1969 en España. La crítica catalana fue igualmente positiva. Roda [26.10.1968] destacó, en primer lugar, las señas de identidad del nuevo modo teatral, el tono de equipo, la sustitución del tradicional *star-system*, la concepción del teatro como una totalidad que debía ser montada con igual exigencia creadora en todos sus niveles. Este tipo teatral inauguraría en España lo que el crítico denominó «teatro industrial [...] nacido de la inyección vitalizadora y revulsiva que sobre la escena española ha representado el independiente en cuanto la incorporación de autores “heterodoxos”, la experimentación de nuevas técnicas escénicas, la lucha contra los monopolios».

Dentro de este homogéneo panorama de elogios y admiración ante el novedoso trabajo, sonaron algunas voces que, sin negar el alto rendimiento creativo demostrado, criticaron un entendimiento del teatro como «grandioso espectáculo escénico», en detrimento de aspectos temáticos o ideológicos. Valencia (*Marca*) se refería a la prioridad de los personajes centrales y los coros con respecto a la versión cinematográfica de Brook, «[I]uego, aparte de aligerar la obra y de limar algún relieve erotizado, se ha recreado en colores, masas, movimientos, luces movidas sobre el admirable escenario de Nieva. La escenografía priva sobre la dialéctica, la forma sobre el fondo» [Álvaro, 1969, 283]. Monleón [set. 1968a], después de elogiar la capacidad creativa de Nieva y la importancia que su barroquismo con cierto tono surrealista tuvo

en el éxito del montaje, expresó sus dudas sobre la conveniencia de este exceso plástico: «No sé si son problemas que van por separado o si la brillante escenografía de Nieva ha contribuido a esta superioridad del espectáculo sobre el discurso político». En esta misma línea crítica, Bilbatúa [dic. 1968] acusó ciertos desniveles en la relación dialéctica entre Marat y Sade con el fin de favorecer por medio de la espectacularidad a este segundo personaje y todo lo concerniente a la liberación individual que representaba, dejando el aspecto de la revolución social colectiva en manos de la exagerada gesticulación *rouxiana* y la caricatura hueca de los Coulmier.

5. Adolfo Marsillach / Fabià Puigserver: *La señorita Julia* (1973), de August Strindberg

Cinco años más tarde, cuando el concepto de creación actoral a través de la improvisación y la interpretación orgánica, así como la práctica del teatro antropológico, habían adquirido carta de naturaleza en el panorama teatral español, Marsillach instrumentalizó este lenguaje escénico para insertarlo como un elemento más dentro de una propuesta dramática más amplia. Como hiciera para el montaje del *Marat-Sade*, el director recurrió a Bululú para que, desde unas pasarelas instaladas a ambos lados de la sala, realizasen una serie de improvisaciones que desentrañasen el subtexto, especialmente en lo relativo a implicaciones sociales y eróticas, de la obra de Strindberg *Las señorita Julia*. Sin embargo, lejos de presentar una propuesta expresionista o ritual del drama —adaptado por Lorenzo López Sancho— en su lectura central, se enfatizaron los rasgos naturalistas, tanto en la interpretación como en algunos aspectos del decorado, de modo que el contraste con el plano ritual que desarrollaron los miembros de Bululú adquiriese un mayor contraste. El nombre que el mismo director le dio a este peculiar coro, «los oficiantes», era ya un rasgo inconfundible que apuntaba al tono ritualista propio del teatro antropológico. Según decía Marsillach en el programa de mano: «me ha “salido” llamarles “oficiantes” porque creo que están oficiando un rito [...] encargados de vigilar, adivinar e interpretar el texto y que, a través de ellos, la obra consiga dar un salto en el tiempo y en el espacio para hacerla viva y preocupante aquí y ahora». El grupo, a modo de coro, distribuido en los laterales de la sala, debía observar, criticar y resaltar con sus actuaciones la acción principal.

Para este fin, Puigserver desarrolló una escenografía que, si por un lado enfatizaba el naturalismo de los materiales y las formas (útiles de cocina, café, comida, canario enjaulado...), por otro, reflejó el plano surrealista u onírico de la obra agrandando hasta el extremo los muebles, lo que hacía que se rompiese la armonía realista. Mientras que la acción tenía lugar en el escenario convencional, frente a un decorado que quería recordar esta misma convencionalidad, a ambos lados del patio de butacas se colocaron dos rampas que bajaban hasta perderse por el fondo del escenario. A lo largo de este espacio se desarrollaba la actuación de los doce oficiales vestidos de blanco que llegaban incluso a descender hasta el escenario en dos momentos culminantes de la obra: la pérdida de la virginidad de la señorita a manos del criado, al que esta provocaba repetidas veces, y la destrucción del Conde como clase dominante y llamada a desaparecer. A partir de la última escena de la obra, cuando el criado cogía las botas y la bandeja y subía a llevárselas al Señor, los oficiales descendían para construir un muñeco que simulase al Conde:

El conde fue construido con los elementos de la cocina hasta confeccionar un gran esperpento compuesto por dos actores, que maltrataban al actor que representaba al criado con su bandeja, y el «pueblo» en un acto de rebeldía lo ejecutaba simbólicamente. Con los «trozos» del conde se iniciaba un gesto de agresión al público. Así terminaba la obra [Bululú, mar. 1973, 41].

De esta guisa, el plano ritual terminaba imponiéndose, dando fin a la obra al modo de las más genuinas representaciones de teatro provocador con las que comenzaban a abrirse paso los nuevos lenguajes escénicos en los años sesenta. Los oficiales, que recordaban a los locos del Hospicio de Charenton, comenzaban su interpretación desde antes ya que entrase el público en la sala. Bululú basó su trabajo en el estudio del subtexto de la obra, que puso en relación con el propio «subtexto» vital de los miembros del grupo, ayudado además por las pautas que ofreció Cristóbal Halffter, autor del espacio sonoro. El ritmo entre orgiástico y onírico del coro —en el que la realización de sonidos inarticulados, risas, jadeos, susurros y golpes, así como la expresión mimada, tuvieron un lugar importante— representaba también la invasión del escenario, interior de la casa, por

parte de los campesinos y criados que celebraban su fiesta más allá del espacio cerrado donde se desarrollaba el drama individualista de tono burgués entre la señorita y el criado. Frente a las interpretaciones orgánicas de los miembros de Bululú, las actuaciones de Amparo Soler Leal, Julio Núñez y Charo Soriano, que encarnaban los protagonistas de la obra, respondieron, sin embargo, a parámetros de un marcado realismo de cuidada factura estética en el que se subrayó cada uno de los gestos. El escenario central quedaba así convertido en el espacio de la representación realista según los modos del teatro tradicional, mientras que por el resto de la sala se esparcían signos que pertenecían ya a otros sistemas teatrales. De esta suerte, el drama de Strindberg se presentaba como una especie de rito sacrificial de la burguesía en un espacio que era finalmente tomado por el coro de oficiantes, símbolo de otro tipo de teatro, de otro modo de interpretación, que utilizaba todo el espacio de la sala, rompiendo así las tradicionales divisiones.

De acuerdo con parte de la crítica, los resultados no respondieron a las ambiciones rupturistas del proyecto. Ya no se trataba de una obra, como el *Marat-Sade*, que se prestaba formal y temáticamente a estos lenguajes escénicos, sino que, desde el afán polemista que ha caracterizado muchos de los trabajos de Marsillach, se intentaba ofrecer una propuesta renovadora de un obra dramática cuyo desprestigiado estilo realista parecía pedir un apoyo en un tratamiento audaz que reflejase el espíritu innovador de estos años. El mismo grupo de oficiantes denunció la ausencia de un deseo de armonización de ambos planos por parte del director, que intentó colocar los fragmentos ceremoniales dentro de un rígido esquema realista que lo rechazaba, cuando, en realidad, los lenguajes orgánicos requerían un espacio de libertad como marco de realización y no su añadido como simple encargo:

El texto de Strindberg está representado linealmente, casi con un naturalismo descarado, y la incidencia «ceremonial» le viene al drama «desde fuera», desde los personajes «oficiantes» [...] que rodean la representación del drama propiamente dicho, que lo ilustran e interpolan. Hay, pues, un aparato ceremonial sobrepuesto a la acción, que, en la dirección de Marsillach, no alcanza nunca el rango de una verdadera ceremonia [Bululú, mar. 1973, 37].

Ante el estreno de la polémica propuesta de Marsillach en el Teatro Marquina el 14 de febrero de 1973, la crítica se dividió sin lograr alcanzar un acuerdo en la valoración de la función y la eficacia del coro de oficianes en el conjunto del montaje. Coincidiendo con la denuncia que hacían los propios miembros de Bululú, Fernández-Santos [mar. 1973] criticó el irreprimible deseo de Marsillach por escandalizar. Cuando *La señorita Julia* todavía no había alcanzado una representación ortodoxa en los escenarios españoles ya se quería experimentar: «Es probable que Marsillach haya querido salirse de los caminos comunes para representar esta obra. Pero ¿cuáles son esos caminos comunes? En España no hay, en realidad, caminos previos de ningún tipo. Strindberg estaba inédito en nuestro teatro. E inédito sigue después de esta representación frustrada de *Señorita Julia*». El crítico de *Primer Acto* calificaba el intento renovador del director como una impostación superficial, ingenua, polemista, excesivamente didáctica y deudora en el peor sentido de las corrientes rituales de moda:

Queriendo ser este un montaje muy moderno, muy de hoy, y, por lo tanto, según el cliché, muy ceremonial, resulta a la hora de la verdad lo contrario, pues todo en él se resiente de un exceso de espíritu explicativo por parte del director, lo que sitúa a su trabajo, a pesar de ese citado aspecto de «ceremonial a la mode» dentro de la lógica de un realismo casi tradicional y muy primario.

Coincidiendo con Fernández-Santos, Monleón [24.2.1973], a pesar de reconocer el buen hacer teatral de Marsillach, destacó igualmente el oportunismo de los recursos utilizados para intentar una modernización de la obra.

Frente a esta posición crítica, firmas de reconocido prestigio respaldaron la eficacia, audacia e inteligencia que presentó la propuesta escénica como medio de ofrecer una lectura actual de un drama de ascensión naturalista que, expresado con lenguajes escénicos tradicionales, hubiese resultado carente de fuerza y poder comunicativo. Un crítico tan poco afín a espectacularismos gratuitos como era Bilbatúa [ab. 1973] defendió la coherente lectura escénica ofrecida por el director, el excelente espacio diseñado por Puigserver y el buen nivel interpretativo obtenido por unos y otros; pero, en especial,

señaló la existencia de un plano actualizador que situó la obra en el presente del espectador sirviéndose de la distancia que introducía el coro:

Sobre la rampa, los llamados por Marsillach «oficiantes» ejecutarán, mientras el público ocupa sus localidades, ejercicios sonoros y corporales que no solamente introducen al espectador en el submundo de la obra, sino que sitúan también el carácter ficticio, es decir, artístico, de la representación [...] e introducen el doble plano que debe contener toda puesta en escena de un drama clásico: es decir, lectura desde el presente de un texto correspondiente a otra época, en la cual debe quedar claro el doble nivel temporal, e ideológico, en que se desarrolla la representación, si no queremos caer en las abstracciones propias del idealismo ahistórico o del academicismo arqueológico [45].

A partir de este análisis, explicó la incompreensión suscitada por la obra en ciertos sectores críticos que, acostumbrados al «ilusionismo», no habían sido capaces de entender la irónica teatralidad de la representación realista expresada a través de la escenografía, la interpretación y subrayada por el marco distanciador de la rampa y los ofiçantes.

Sin embargo, a diferencia de lo que pudiera sospecharse, la crítica madrileña [Álvaro, 1974, 81-88] presentó también una situación confusa y falta de unidad. Álvaro juzgó los complementos de innecesarios, denunciando las nuevas modas de potenciación del montaje frente a la mera puesta en escena de un texto al modo tradicional: «Pero en esto de los montajes de las “interpretaciones” o los “subrayados”, ¿no nos estamos pasando de la raya?» [86]. Prego (*ABC*), más moderado, aceptó la eficacia de ciertos gestos, sonidos inarticulados, cabezas que asomaban, así como la arquitectura escénica, ejemplo de «fantasía y sentido utilitario», pero rechazó las escenas de pantomima por su excesiva autonomía y escaso servicio al drama de Strindberg. En esta misma línea, Corbalán (*Informaciones*) aceptó la fortuna dramatúrgica de algunos añadidos frente al carácter superficial de otros:

hay momentos de la representación en que el experimento funciona con simbolismo y revelación. Son aquellos en los que la masa blanca, blanda y fantasmal llega a invadir la escena como un aluvión vengativo y liberador. En otras ocasiones, el papel de los «oficiantes» aparece más rebajado, limitándose a subrayar con murmullos y gestos el curso del conflicto de los personajes, o simplemente susurrar desvaídas letanias o melopeas, como indicando procesos latentes y soterrados [85].

A pesar de todas las reticencias mostradas frente al ejercicio escénico desplegado por Marsillach con la ayuda de Puigserver y Bululú, el público respondió a aquel producto híbrido de naturalismo y teatro ritual y mantuvo la obra en cartel durante más de 200 representaciones.

6. Grup d'Estudis Teatral d'Horta (GETH): de *Crist, misteri* (1964-1969) a *Oratori per un home sobre la terra* (1970)

El Grup d'Estudis Teatral d'Horta (GETH) se constituyó al amparo del Centro Parroquial de Horta con el fin de renovar las representaciones de La Passió de Semana Santa. Josep Montanyès [1992], nacido en esta barriada de Barcelona, había ido experimentado en el teatro parroquial aquello que aprendía en la EADAG, ayudado a su vez por otros miembros y alumnos de esta: «En l'escenari del Centre Parroquial d'Horta vaig poder experimentar per primera vegada i durant bastants anys tot allò que aprenia a l'Adrià Gual. I la Maria Aurèlia hi va ser present des del primer moment» [171]. Con el objetivo de ofrecer una nueva representación del tradicional espectáculo y consciente por su trabajo en la Adrià Gual de la capacidad comunicativa que escondían cada uno de los elementos que conforman un montaje teatral, comenzó a poner en práctica aquellos principios de austeridad y montaje escénico que se discutían en la Escola. Con la ayuda de Josep Maria Segarra para la formación de los actores en la declamación, inició un proceso de experimentación con el fin de alcanzar una propuesta escénica depurada, en la que el teatro se redujese a algunos de sus elementos fundamentales, con la consiguiente revalorización de estos: el espacio, el actor y la palabra. La búsqueda de un teatro no convencional, primigenio y trascendental convocó una vez más la imagen de

sus orígenes sagrados. Montanyès, fiel al movimiento de renovación de los años sesenta, exigió de sus actores la renuncia al éxito fácil y al exhibicionismo, así como el compromiso con el trabajo serio, de equipo, al margen de convenciones heredadas de fácil recurrencia. Maria Aurèlia Capmany [en.-mar. 1972], destacando el óptimo nivel de interpretación al que se había llegado en el GETH, señaló la importancia de la formación que sus artífices habían recibido en la EADAG para poder llegar a semejante concepción del teatro, sin la cual no se entendería los resultados obtenidos: «Josep Montanyès extrajo de su trabajo escolar, la valorización del espacio escénico, la totalidad del actor en su dimensión plástica y corporativa, la vuelta a los elementos esenciales del teatro: situación trágica, magia, sacrificio» [61]. Bajo la instrucción de Montanyès, los jóvenes de Horta aprendieron un modo diferente de comunicar un mensaje desde la escena, de renunciar a la imitación fácil, de moverse dentro de una concepción nueva del espacio teatral. Segarra inculcó el cuidado en la dicción, la intencionalidad en la entonación, la potenciación del silencio, la severidad y el rigor que caracterizó a esta formación. Capmany, cuando el grupo de Horta había cosechado ya sus mejores éxitos, resumía así la calidad interpretativa que sus componentes llegaron a alcanzar:

Es necesario dejarse los prejuicios del viejo teatro a la puerta para comprender que la tensa, severa dicción, de un Joan Nicolàs, el gesto contenido de Joan Miralles, la utilización que de la voz hace María Martínez y Carmen Soler, la actitud que acompaña la dicción trágica de Matilde Miralles y la enorme autoridad de una réplica de Manuel Bartomeus se hallan en el camino de la perfección que nada tiene que ver con el llamado teatro profesional [61].

Resulta significativo que el proceso de creación de una línea dramática con la que luego se identificó a este grupo tuviese como motivación principal la renovación de las tradicionales representaciones de Semana Santa. Los rituales con los que se festejaba esta conmemoración, tanto formal como temáticamente, enlazaban perfectamente con los nuevos derroteros que tomó la creación teatral de vanguardia en el mundo occidental durante la segunda mitad de los años sesenta. Por un lado, la austeridad formal, el dolor contenido que estallaba en el grito de impotencia, la ritualidad y seriedad del ceremonial constituían algunas de las marcas formales de la dramaturgia de Horta ; por otro, la idea

del sacrificio, el sufrimiento del hombre aniquilado por una sociedad cruel e injusta, la resurrección y el gozo por el nacimiento de un nuevo hombre fueron los motivos centrales del movimiento humanista con el que Montanyès definió su dramaturgia. Estos rasgos entroncaban, a su vez, claramente con el teatro antropológico.

La renuncia a los lenguajes escénicos dominantes, estigmas con los que se identificaba el teatro comercial, hizo que el GETH, ayudados por el eficaz punto de partida de la representación de *La Passiò*, evolucionase rápidamente hacia formas límites que pretendían romper con el concepto tradicional de la teatralidad. El rechazo a una trama desarrollada a lo largo de la obra o la ausencia de elementos de interés argumental que pudiesen mantener la atención del público eran consecuencia del desarrollo de una propuesta escénica que potenciaba la imagen, el estatismo y la comunicación emocional de sensaciones. La instrumentalización escénica de sistemas culturales *parateatrales* que se han mantenido vivos en el folclore de un pueblo constituía otro rasgo característico de un teatro que buscaba la creación de nuevos lenguajes al margen de los consolidados por el teatro estable. La teatralidad contenida en un paso de Semana Santa aportaba a la escena la carga de trascendentalidad sagrada que le había conferido la tradición y que el teatro demandaba para sí.

Crist, misteri fue el nuevo título que recibía la tradicional *Passiò* de Horta. El GETH ofreció una propuesta que respondía, de un lado, al anquilosamiento y la incapacidad de comunicación que la tradicional representación sufría, de otro lado, a la renovación que produjo en el ámbito del catolicismo el Concilio Vaticano II. La obra fue representada en Semana Santa entre los años 1964 y 1969 en el Centro Parroquial en sucesivas versiones que fueron perfilando la expresión corporal y el montaje. En 1965 llegó incluso a filmarse para televisión. El montaje estaba basado en textos de Josep Urdeix. Montanyès inició sus experimentos escénicos con lenguajes corales y una concepción del teatro como un cúmulo de diferentes códigos: música, danza-mímica, canciones, cine y proyecciones fijas, que jugó en una interpretación renovadora su baza fundamental. Las canciones fueron encargadas a Jaume Arnella y Josep Maria Arrizabalaga. La peculiar experiencia escénica logró pronto el respaldo de toda la crítica que se hizo eco de los novedosos resultados obtenidos por el grupo dirigido por

Montanyès y Segarra. Ya a raíz de su representación en 1965, Roda [27.3.1965] apuntó la depuración formal a la que se había sometido el tradicional espectáculo con su beneficioso efecto en cuanto a eficacia comunicativa: «Una ascética presentación que se propone hacer más próximo el gran tema a una sensibilidad de nuestro tiempo y juventud, que huyen del estilo relamido y “glorioso” con el que se acostumbran a tratar temas religiosos». El crítico de *Destino* señaló la vuelta a las fuentes del teatro y a las formas rituales que proponía el montaje de Horta, elogiando su «vigor experimental», sin que, dada la novedad que suponía, pudiese definirse como un espectáculo totalmente teatral. La propuesta dramática —a juicio del crítico— intentó una clarificación en las conexiones entre La Pasión y la situación del hombre en el mundo actual, enfatizando lo que esta tenía de mesianismo y sufrimiento del individuo en la sociedad contemporánea. La segunda parte consistió en fragmentos evangélicos dichos siempre por una voz en *off*. La austeridad, cierto carácter épico, el hieratismo, el tono expresionista y los juegos de luces en un espacio vacío fueron los rasgos formales que caracterizaron el montaje, centrado en la creación de imágenes de marcada plasticidad. Roda [6.4.1968], después de criticar las excesivas rupturas del texto, resumió así los rasgos más afortunados de la investigación escénica llevada a cabo por el grupo:

Pero los aciertos, el olor a honestidad, la entrega sin falsas concesiones, la seriedad en busca de belleza y verdad en lugar de las falsas imágenes olotinas de las Pasiones folklóricas, todo ello supera los naturales titubeos propios de la independencia del grupo de Horta y de su primera y tan brillante investigación escénica.

El siguiente montaje tuvo lugar en 1968, resultado de una propuesta teatral paralela a la ya realizada con *Crist, misteri*. En esta ocasión, *Improvissació per Nadal* fue el producto de un intento de renovación y desmitificación de la tradicional representación navideña de *Els Pastorets*. Esta obra no tenía, sin embargo, el carácter ritual de su primera investigación, pero sí se intensificó la utilización de elementos populares de la cultura catalana. Una vez más, Montanyès recurrió a un collage de textos que le garantizaran la máxima libertad escénica. Textos de Maria Aurèlia Capmany, Jaume Vidal i Alcover, Josep Maria Folch i Torres, además de fragmentos bíblicos de Isaías y

San Juan, así como algún añadido de Virgilio, junto con un buen repertorio de canciones populares, dieron lugar a un montaje que, en la II parte, evolucionaba hacia el show musical en el que el público participaba con canciones y palmas. La música estuvo al cuidado de Jaume Arnella y Jordi Pujol. La obra se mantuvo a mitad de camino entre la seriedad con la que se leyeron los textos y cierto tono paródico hacia la venerada tradición impuesta por el texto de Folch i Torres. Como se decía el director en el programa de mano, se trataba de ofrecer una expresión más vitalista, alegre y cercana de la Navidad: «valdria la pena de retornar al Nadal una mica d'alegria. Perquè l'alegria s'havia fos en sentimentalismes i miracleries, tan inhumans, que semblava que, en lloc del misteri del Déu fet home, era como si l'home hagués pretès de fer-se déu —cosa trista». Con todo, el espectáculo logró la repercusión que mereció su acertada innovación sobre La Passió. Su primera representación tuvo lugar en Horta el 25 de diciembre, de donde pasó al Romea (12.1.1969), dentro del V ciclo de teatro infantil Cavall Fort.

En 1968 el grupo llegaba a un grado de madurez que les hizo plantearse una labor teatral de más alcance. Impulsados por la aceptación escénica de su primer montaje y la carta de naturaleza que iba tomando la nueva corriente teatral en la que ellos se encuadraban, se decidieron a abordar una nueva obra independiente ya de la representación de Pascua. En este sentido, la llegada del Living Theater a España y la progresiva difusión de las teorías de Artaud y Grotowski supusieron el impulso definitivo para la línea de teatro pobre y ritual desarrollada en Horta:

Para nosotros, que desde 1964 intentábamos dirigir nuestras experiencias en este sentido (pero solo conocíamos los trabajos de Beck y de Grotowski a través de publicaciones extranjeras y por noticias particulares de algún amigo que lo había presenciado), la posibilidad de ver directamente una actuación del Living fue extremadamente útil [Montanyès, dic. 1969-en. 1970, 16].

Con la introducción de las nuevas corrientes en España se fueron dejando las Pasiones de barbas y túnicas para empezar a considerar la escena en toda su potencialidad. La expresión teatral ya no tenía que reducirse a una ilustración más o menos creativa de un texto previo, sino que debía lanzarse a un acto de creación total paralelo a ese texto.

Desde la interpretación de los actores hasta la música pasando por los movimientos, las luces y la escenografía, todo debía ser expresión nueva de una idea. El punto de partida en el trabajo dramático no era ya, pues, el levantamiento escénico de una obra, sino la expresión de una idea, el sufrimiento del hombre en la sociedad, al servicio de la cual debía estar tanto el montaje como el texto. Bajo la influencia del Living, el GETH se decidió a ofrecer la última versión del *Crist, misteri* en 1968 para realizar un espectáculo más creativo y radical: «la enseñanza que supuso el paso de Julian Beck y Judith Malina por nuestra ciudad nos impulsó a hacer un nuevo montaje, expresivamente más duro y acentuando el sentido crítico del texto».

Oratori per un home sobre la terra supuso la culminación de los lenguajes escénicos desarrollados en los dos anteriores montajes siempre dentro de la corriente calificada por Montanyès como neohumanística de *Crist, misteri*: «teníamos solo una idea: hacer un montaje en que el protagonista fuera el hombre» [Montanyès, en.-mar. 1972b, 55]. El director recogió el esquema de la Pasión con el propósito de humanizarla al máximo. La obra se dividió en dos partes: la primera subrayaba el sufrimiento del Hombre bajo la mano de Dios, en la segunda, se expresaba la alegría y el gozo ante el nacimiento del Hombre nuevo. El montaje estuvo basado en textos, bíblicos en su mayoría, seleccionados y refundidos por Jaume Vidal i Alcover,²⁰⁶ quien, rechazando la idea tradicional de obra dramática, partió de la ausencia de una acción dramática: «no hay drama, sino la exposición escenificada de una idea» [Sans, 18.4.1970].

Para la primera parte se empleó *El libro de Job*, que fue completado con otras citas bíblicas además de textos de Espriu extraídos de *La pell de brau* y *Cementeri de Sinera* y dos canciones de Vidal i Alcover. La segunda parte se basó en *El cantar de los cantares*, íntegro, un texto de Lucrecio (*De rerum natura*) y uno del *Banquete* de Platón, en los que se ensalzaba el amor. Tras el lamento inicial del Hombre, que abría la obra, surgía este como símbolo de toda una humanidad sufriente abandonada por Dios. A partir de este momento, los personajes ocupaban su lugar en escena: el protagonista, el Hombre, los antagonistas, los Jueces, y el Pueblo, representado por un coro. Ante las

²⁰⁶ Los textos que se utilizaron en *Oratori...* fueron publicados por *Yorick* 51 (en.-mar. 1971).

acusaciones del personaje central, ratificadas por el pueblo, los jueces se defendían con citas del *Eclesiastés*. La primera parte terminaba con el Hombre colgado como una bestia, cabeza abajo, por los Jueces. El mensajero se adelantaba a decir el texto de la muerte de Cristo, unos hombres recogían el cuerpo y lo depositaban sobre la falda de la Madre, mientras que el Pueblo entonaba unos versos de Roiç de Corella. La primera parte finalizaba con un escenario de fuertes contrastes de luces y un foco iluminando la composición de La Piedad que formaban la Madre y el Hombre, imagen viva en el subconsciente colectivo de un pueblo de tradición católica. La influencia de las teorías teatrales en boga en los últimos años sesenta en España era patente:

Creo que resulta evidente el tono atormentado, de crueldad de esta parte del espectáculo, para cuya plasmación escénica recurrimos a las teorías de Antonin Artaud en *El teatro y su doble*, de Grotowski en *Hacia un teatro pobre*, de Eugenio Barba en *En busca del teatro perdido* y de Peter Brook en *El teatro y su espacio* [Montanyès, en.-mar. 1972b, 55].

La segunda parte, correspondiente al nacimiento del hombre nuevo, consistía en canciones y bailes en un tono de alegría y apoteosis que contrastaba con la primera. A diferencia de lo que ocurría en esta, los puntos de referencia ya no eran Grotowski o Artaud, sino las técnicas musicales de *Hair*. Todos los personajes estuvieron realizados por uno solo, todos los hombres por el coro de hombres y todas las mujeres por el coro de mujeres. Acabada la última canción, el Mensajero recitaba el texto bíblico de la resurrección, y, tras él, estallaba, en forma de fiesta, el gozo de la Pascua, con apologías del amor de Lucrecio y Platón.

El fuerte carácter simbólico de los personajes de la obra, Hombre, Pueblo, Jueces y Mensajero, remitía a los esquemas míticos esenciales. El modelo del oratorio fue utilizado a menudo en este tipo de obras rituales ya que ofrecía un esquema sencillo en el que destacaba la relación dialéctica entre el coro y la persona que se individualizaba de él, al mismo tiempo que tenía connotaciones sagradas y musicales, ambas esenciales en las nuevas corrientes teatrales. La idea de la fatalidad del hombre, abandonado por su Dios a la injusticia y a la crueldad del mundo, dentro de un esquema de estructuras míticas y

formas rituales, se presentaba como la moderna tragedia del siglo XX: «La estética de la tragedia griega, modificada por la forma más evolucionada del *Oratorio* y con una óptica nueva, sería la que emplearíamos en esta primera parte» [Montanyès, en.-mar. 1972b, 56]. El director intentó la transmisión de la idea de fuerza y dureza propia de la tragedia antigua a través de la simplicidad básica de la relación Hombre-Coro. Contrastes de blanco y negro con algunos grises para los jueces, figuras recortadas en su desnudez, luz exclusivamente blanca contra el fondo blanco y frío del escenario desnudo ofrecían esa idea de esencialidad y ausencia de retoricismo. La expresión corporal, de acuerdo a las modernas corrientes teatrales, fue uno de los caballos de batalla del montaje. Cada concepto clave de la obra debía expresarse de forma sensorial, de modo que llegase antes a la sensibilidad del espectador que a su intelecto. El texto debía aparecer como una consecuencia directa de la interpretación y no al revés: «El texto surgía entonces, no superpuesto a esta expresión, sino como una necesidad de ésta, fluía por la vía libre de la sensibilidad del actor, que la precisaba para su total expresividad» [57]. Las diferentes interpretaciones establecían también fuertes contrastes que se complementaban; así, por ejemplo, la rigidez de los jueces funcionaba como un estímulo al movimiento del Hombre. La interpretación de este personaje, que guardaba ciertas semejanzas con la versión grotowskiana de *El príncipe constante*, intensificaba la idea del director polaco del actor-santo, no ya solo por su modo de actuación interiorizado y personal, al margen de cualquier convención heredada, sino por su misma temática:

La expresión corporal del hombre debía responder a esa idea de pureza; por lo tanto el actor había de prescindir de cualquier cliché anterior y lanzarse a unos ejercicios de espontaneidad. [...] El actor no estaba interpretando ningún papel determinado, sino que era él el que intentaba transmitir al público una idea de libertad corporal y espiritual a través de la idea de amor [57].

En contraposición con la contención y el acromatismo de la primera parte, la segunda representó una fiesta de liberación, color y sonido. La música fue un elemento fundamental en la presentación ritual de la obra: «La solución nos la dio la introducción de un órgano, cuyas cadencias nos acercaban al rito y a la grandiosidad trágica ya que adquiría un tono actual ayudado por una trompeta y una batería» [56]. Josep Maria

Arrizabalaga recreó las melodías de los himnos litúrgicos para la primera parte y las canciones trovadorescas, así como algunos acordes de jazz, para cerrar el espectáculo. La obra siguió una estructura *in crescendo* que intentaba transmitir al espectador de manera emocional la idea de liberación a través de canales de expresión no intelectualizada como el movimiento, las luces o el ritmo:

al no existir una trama comunicada por unos personajes, sino una idea comunicada por unos actores, lo interesante era que la atmósfera de esta idea no se perdiera nunca y permaneciera latente durante todo el tiempo de la representación, en continuo crescendo hasta el final. La composición de danzas, canciones y recitados dotó al ritmo escénico de este tono ascendente que debía mantenerlo tenso y comunicar al público esta sensación liberacionista que constituía la esencia de la segunda parte, en contraposición y como complemento de la segunda [58].

El montaje se estrenó el día 26 de abril de 1969, con motivo de la Semana Santa. La experiencia escénica del grupo de Horta obtuvo todo el beneplácito de la crítica y el público. Benach [8.5.1969] relacionó la obra con la tragedia griega y destacó la fuerza con la que se llegaba a expresar el sufrimiento: «Es una verdadera representación del dolor humano el que tiene efecto sobre el escenario. El pasaje evangélico que tras la muerte del hombre lleva a componer la imagen de una Pietat, resulta en este sentido revelador». Además destacó el movimiento «excepcional», sobre todo en la segunda parte, la música de Arrizabalaga, «una de las más gratas sorpresas que nos llevamos del *Oratorio*» y el patetismo que Joan Nicolás imprimió al papel de Job. Roda [12.4.1969] señaló esta producción como la que marcó la mayoría de edad del grupo, en la que destacaba la audacia y originalidad conseguida dentro de una corriente que tenía al Living Theater como su principal exponente.

Sin embargo, un año más tarde, con motivo de la reposición, Sans [21.3.1970] llegaría a criticar el fragmentarismo, la abstracción formalista y la falta de trama de espectáculo: «imposibilidad de dar al texto o al espectáculo una entidad puramente dramática, viva y sensorial, de ahí el recurrir a formalismos. Falta de ligazón profunda de

un momento con otro, falta de consecución de ese sentimiento último, sensación, que se quiere transmitir y que no se alcanza a comunicar. No se consigue que la tensión se mantenga haciendo que una situación genere la siguiente». A pesar de ello, señalaría la sorprendente adhesión que —como en el caso de algunos de los primeros montajes de Cáraros— logró en el público: «Pocas veces, en el teatro, acostumbra a darse una identificación entre escenario y patio de butacas tan acentuada». Esto demostraba la oportunidad de una corriente teatral buscada por los creadores y receptores más jóvenes del teatro. El crítico señaló la contribución de la «apabullante sonoridad» de las interpretaciones musicales, en la primera parte, así como la insistente utilización de ritmos modernos y juego de luces en la segunda, para la consecución de dicho éxito. A lo largo de toda la gira que realizó esa Semana Santa por Madrid, Valladolid y vuelta a los Lunes del Romea en Barcelona, el público joven no dejó de mostrar su ferviente adhesión al montaje. A partir de su reposición en el Romea, Sans [18.4.1970] reiteró su crítica a la falta de ilación de la obra, presentándola como el desarrollo de unas ideas que se expresaban a través de imágenes que únicamente el espectador en su cabeza llegaba a hilvanar: «El encadenado de las situaciones es, como ya dije, sencillamente conceptual, mental, ideológico». No obstante, el crítico de *Destino* [21.11.1970] comparó la importancia de esta puesta en escena con lo que supuso la mítica *Ronda de mort a Sinera*: «Cabe decir que su anterior espectáculo —*Oratori*— ha sido convertido con la no menos afamada *Ronda de mort a Sinera*, de Espriu-Salvat, y salvando sus diferencias estéticas, en un punto clave en el seno de un nuevo y ambicioso arte dramático catalán».

A raíz de su representación en el Teatro Español entre el 24 y el 27 de marzo, Lorenzo López Sancho [26.3.1970] comparó el espectáculo con los trabajos de creadores del prestigio de Brook, Grotowski, Barrault o Beck. Destacó su ritmo, la sonoridad verbal que se le supo imprimir al catalán, la importancia de la luz para la diferenciación de planos y el sentido plástico en la creación de grupos. Calificó la interpretación en los siguientes términos: «prodigio de disciplina, de expresión conjunta e individual en un tono general de alta dignidad artística», en la que destacó el «admirable» trabajo de Joan Nicolás. Propuso el espectáculo como una muestra de cómo el estudio y el talento permitían superar el simple mimetismo para convertir el aprendizaje en instrumento de creación original.

Siguiendo con los lenguajes escénicos desarrollados, aunque evolucionando hacia propuestas menos grotowskianas, más serenas y de tono más lírico, que recordaban a los montajes épicos de la EADAG —donde, no en vano, sus directores, Montanyès y Segarra, se habían formado— el GETH estrenó el 13 de octubre de 1971 en el IV Festival de Sitges *La fira de la mort*. La obra se basó en poemas de Jaume Vidal i Alcover, con quien continuaba la ya prestigiosa colaboración, y algunos textos de los siglos XV y XVI relativos a la Danza de la Muerte. La propuesta consistió en una exaltación sobre el amor, la vida y la libertad. El montaje atrajo la atención de crítica y público. En Sitges, obtuvo los galardones a la mejor compañía, la mejor obra y la mejor dirección, y llegó hasta el II Festival Internacional de Teatro de Madrid en 1971. No obstante, parte del público, así como algunas reconocidas firmas, criticaron un exceso de esteticismo, de vaguedad en el planteamiento, ausencia de conflicto dramático y un marcado estatismo. De todos modos, la labor de Montanyès y Segarra siguió siendo valorada en lo que tenía de creación escénica original. El grupo, siguiendo el movimiento renovador desarrollado en la escena catalana, comenzaba a distanciarse de sus orígenes rituales, de la instrumentalización de lenguajes ceremoniales y de los planteamientos mitológicos para introducir códigos populares, como canciones y bailes, extraídos del folclore catalán. A pesar de esta evolución, el GETH siempre mantuvo ciertos rasgos definitorios con los que el público más joven de aquellos años se sintió identificado y que llegaron a constituir su personalidad propia como creadores teatrales. Así lo señalaba Fàbregas [1987, 105] :

una estètica que avui ha conferit a la companyia una inconfusible personalitat: expressió corporal, utilització de les llums i, subsidiàriament, dels colors, alternança del ritme, suport musical, servit d'una manera magnífica per Josep M. Arrizabalaga, i una estricta disciplina d'equip, han donat uns resultats efectius sobre l'escenari.

Su siguiente montaje, *L'ombra de l'escorpi*, obra de Maria Aurèlia Capmany escrita para este grupo, fue estrenado el 23 de noviembre de 1971. En él, el GETH continuaba la evolución hacia planteamientos dramáticos diversos, ya que se trataba

de una obra histórica desarrollada en el primer cuarto del siglo XIII en Montsegur en la que se establecía cierto paralelismo con la historia de Cataluña. De todos modos, la formación no abandonó su sello particular basado en los lenguajes escénicos ya desarrollados: movimientos corales meticulosamente medidos, ritmo *in crescendo*, escenografía desnuda, etc. Los elementos introducidos en el escenario siguieron respondiendo a un entendimiento del espacio abstracto en su significado, pero concreto en su condición física: unas escaleras de cuerda suspendidas del techo y numerosos bidones de diversos tamaños que los personajes movían de acuerdo a las necesidades expresivas. A raíz de cierto reproche realizado a Capmany por escribir esta obra pensando expresamente en las formas características desarrolladas por este grupo y no como expresión de su libre condición de escritora, la autora respondió con un elogio al modo de creación teatral serio y comprometido del GETH y el estilo escénico al que esto le había conducido:

si no m'agradés la manera de fer d'en Josep Montanyès no l'hauria escrita. [...] M'agrada la gent d'Horta, perquè m'agrada l'escenari ple de gent i la seva manera de dir, una mica agra, que no s'assembla per res al tipus d'actor nostrat, estil XX o XX [sic], per entendre'ns. M'agraden perquè es poden equivocar, però no són mai vulgars ni xarons, i tenen el sentit de la grandesa que, què hi farem!, a mi em sembla essencial en el teatre. M'agraden perquè sempre he pensat el teatre com una problemàtica escènica, i el teatre és un espai que cal omplir de qualitat patètica, i ells ho aconsegueixen com ningú en el nostre àmbit

Para 1972, el grupo catalán²⁰⁷ contaba ya con 37 miembros activos, 25 de la barriada de Horta y 12 de ellos miembros fundadores. Continuaba centrado en la formación del actor, tanto corporal (ritmo, gimnasia, baile, juegos, expresión corporal) como vocal (sonidos, respiración, canto), y, sobre todo, en la técnica de la improvisación. Ya en estos años, el prestigio del colectivo atrajo algunos nombres que iban a protagonizar la escena catalana en las décadas siguientes, como Lluís Pasqual.

²⁰⁷ Para un listado de las fechas de las representaciones del GETH realizadas hasta 1972, así como una nómina completa de sus integrantes, puede consultarse *Yorick*, 51 (en.-mar. 1972).

7. Víctor García: *Las criadas* (1969), de Jean Genet

El montaje que el director argentino Víctor García presentó en Barcelona en 1969 de la obra de Genet *Las criadas* supuso una de las cimas internacionales del teatro ritual y la consolidación de esta dramaturgia en España, ya que no significó únicamente un brillante ejercicio de creatividad escénica a partir de los principios de esta corriente teatral, sino que fue avalado por un sorprendente éxito de público tanto en España como en el extranjero. Resulta interesante destacar el hecho de que, tras la dirección de Marsillach del *Marat-Sade*, *Las criadas* fue la segunda obra integrada plenamente en esta corriente escénica que llegaba con asombrosa resonancia a un escenario estable, con la repercusión que esto implicaba en la vida teatral. Años más tarde, Monleón [1984] se refirió al estreno como «un acontecimiento y un revulsivo» en la vida teatral española:

La animalidad de Claire y Solange, la ceremonia del sacrificio y de la muerte, la larga capa color de sangre, la rampa inestable, los espejos que multiplicaban las imágenes del personaje, los coturnos, la refinada crueldad de la Señora y tantos elementos inolvidables, eran las piezas sensibles de un auténtico génesis. Aquel era un mundo real e interior, con su espacio, su ritmo, su materia, su angustia, su fealdad y su belleza. Un mundo que entusiasmó y sorprendió al mismo Genet.

Al igual que en el caso de la obra de Weiss, el ritual no se presentó directamente, sino mediatizado por un contexto realista: inserto en el marco de la representación de una obra teatral en un hospital de salud mental, en un caso, y el intento de asesinato de la Señora por sus criadas con la denuncia del autor de un robo y el encarcelamiento del Señor, en otro. En ambos, se crearon las condiciones realistas para que tuviese lugar la representación ritual del mito de la revolución/liberación por medio del sacrificio. La transgresión del orden quedó, de este modo, en un plano estético mítico, subrayado formalmente por un determinado tipo de movimiento, tonos de voz, gestos y vestidos exigidos de manera precisa por la rígida formalización de la ceremonia teatral. No obstante, la expresión ritual en el trabajo de García alcanzó un grado superior de ordenación e hieratismo que no poseyó el frenético caos que presentaba el hospital de

Charenton con motivo de la representación de la muerte de Marat. Es importante destacar en ambos casos la presencia de una serie de elementos muy frecuentes en la gramática ritual, como un sacerdote u oficiante, una víctima propiciatoria, la importancia del objeto sacrificial (el cuchillo o el veneno en el copón), propios de ritos iniciáticos en los que, por medio del sacrificio y la presencia de la sangre, los participantes adquirirían un nuevo estado. En el espectáculo del director argentino, el ritual del sacrificio de la misa católica ejerció una fuerte atracción. El teatro, asimilándose al modelo ritual, trataba de estrechar la relación entre espectáculo y público, colocando a este en una posición similar a la del participante en una ceremonia. De esta manera, se buscaba el énfasis del efecto de la obra sobre el espectador y la participación anímica de este en el espectáculo.

En cualquier caso —y aquí radicaba uno de los elementos fundamentales que explican la fortuna de la corriente ritualista en la renovación teatral contemporánea— fue a través de la labor de montaje como se acentuaron los signos ceremoniales de la representación, ya que no en vano ceremonias y ritos culturales basaban su formalización en una rígida poética escénica en la que hasta el texto verbal se esclerotizaba perdiendo su capacidad articuladora para convertirse en un objeto fijo, casi un sonido que debía ser pronunciado. Especialmente en *Las criadas*, un determinado tipo de interpretación, decorados, figurines, etc. potenció en la obra dramática de Genet un plano que quedaba más difuminado en la poética realista del autor francés. La instrumentalización escénica de códigos culturales cargados en sí mismos por un fuerte carácter teatral, como eran estos de las ceremonias sociales, imponía sobre la escena un aporte mayor de teatralidad, ya que todo se hacía doblemente falso, consciente y codificado. A la codificación impuesta por la sociedad al rito cultural se le sumaba una nueva cadena de teatralidad al ser transplantada a escena y asumirse el rito como auténtica representación.

Tanto en el *Marat-Sade* como en *Las criadas* se presentó, pues, un doble plano espacio-temporal, a saber: el histórico, expresado de forma realista, y el mítico, formalizado a través del rito o representación sacrificial. Considerando ambas obras dentro de un eje diacrónico evolutivo, parece coherente que la obra de García, dentro de la evolución del teatro español, desarrollase más el plano mítico hasta casi hacer

desaparecer el histórico frente al montaje de Weiss-Marsillach en la que siempre permanecía la línea histórica. El director argentino, ya desde el inicio del espectáculo con una escenografía formada por un plano ovoidal inclinado rodeado en su parte posterior de láminas de aluminio y presidido en la parte más baja, pero sin perder la simetría, por otro plano horizontal y esférico sorprendió al espectador presentándole un medio aséptico, casi agresivo por su luminosidad metálica, con cierta resonancia litúrgica y, sobre todo, extraño a cualquier tipo de referente del mundo real objetivo y cotidiano.

El montaje de *Las criadas* no significó exclusivamente la concreción escénica de una dramaturgia renovadora que se imponía en los foros teatrales más vanguardistas del mundo occidental, sino que supuso igualmente una nueva conquista en el teatro comercial para un modo teatral diferente en el que, de acuerdo con el proceso de creación, la jerarquización de los signos era muy diferente a la tradicional. La lucha que mantenían los elementos de la representación teatral, desde el montaje hasta la interpretación, por establecer nuevas relaciones —no solo más flexibles, sino estructuralmente diferentes— con el texto literario parecía haber ganado una batalla más con el triunfo de García en el escenario comercial español. Como suele ocurrir con la dramaturgia ritual o del teatro antropológico, el texto constituía un trampolín para la creación del montaje, pero nunca un *apriori* que determinase estrechamente el proceso de creación teatral. El texto desencadenaba la obra teatral, pero esta se construía con libertad, a partir de los propios intereses, gustos, tendencias o miedos del director, el escenógrafo o los intérpretes. Igualmente, el mismo director trataba de presentarse como un guía, como el creador de una partitura en la que pudiesen desarrollarse la creatividad de los intérpretes. Como contaba una de las protagonistas, Nuria Espert [*«Las criadas...»*, dic. 1968, 20], el texto fue el último elemento que se incorporó a los ensayos, hasta ese momento las palabras de Genet servían como puntos de apoyo, disparadores del subconsciente de las actrices para liberar su interior, sus rebeldías internas, su ser último y auténtico: «el texto es algo que nosotras afianzábamos solas y que íbamos utilizando libremente en los ensayos». Las improvisaciones se mantuvieron hasta unos días antes del estreno y fueron utilizadas como método para ir creando el texto corporal de la obra a través de la expresión orgánica de los estados anímicos. La capacidad creativa del intérprete, las infinitas posibilidades expresivas del cuerpo del

actor fue uno de los pilares fundamentales de la obra para huir del naturalismo o la interpretación sicologista. Así se refería Espert al trabajo de dirección de actores de García:

A nosotras nos lo repetía en todos los ensayos: «Inventen, inventen, no estén vacías, transfórmense en cosas, no me hagan ustedes una función, son piedras, son águilas, son dioses, son flores, no me estén pegadas a la tierra». Esto era constante. Primero, no sabíamos lo que quería decir. Estamos acostumbradas a inventar en torno a un texto, a inventar lo que el autor ha decidido que inventemos, y aquí se nos pedía por primera vez una participación directa... [23]

Julieta Serrano ratificaba las afirmaciones de Espert: «Nos obligaba constantemente. Decía que los ensayos eran como un juego de ping-pong, y que si nosotras no le dábamos nada a él, él no podría darnos nada a nosotros» [23].

La creación del texto escénico tomando como base la improvisación y el mundo interior del director dio como resultado un montaje repleto de creatividad, pero alejado de las interpretaciones al uso, de corte realista, de *Las criadas*.²⁰⁸ La polémica en torno a la licitud de dicha metodología teatral estaba, pues, servida. La crítica no tardó en plantearse el problema de la fidelidad del montaje y de si este servía o dejaba de servir la obra de Genet. En este aspecto fue, sin embargo, significativa la propia declaración del autor [Monleón (entr.), dic. 1969, 16] no solo respetando la libertad creativa del director y el intérprete, sino mostrando toda su admiración hacia la audaz formulación alejada del tono realista que el mismo autor imprimió a las acotaciones de la obra: «Yo estaba contra Jouvet, que, como sabe, fue quien montó *Las criadas* en París. Yo quería otra cosa. Y también ahora quiero otra cosa diferente. Y no soy yo quien la ha encontrado, sino García». Coherente con esta idea, Genet negó la relación entre su obra y la teoría

²⁰⁸ La obra de Genet ya había sido llevada a la escena dentro de los cánones realistas, con más o menos austeridad, pero a partir de un concepto de la creación teatral como imitación de una realidad exterior. Álvaro Guadaña, al frente de Dido Pequeño Teatro, la estrenó en sesión única en el Teatro Goya el 11 de junio de 1962. Pablo Runyan realizó la escenografía, Alberto Blancafort se encargó de la música y Mari Paz Ballesteros, Laly Soldevilla y Esmeralda Adam encarnaron los personajes de la tragedia.

artaudiana del teatro, atribuyendo dicha concordancia a la labor del director: «Yo creo que lo que existen son profundas relaciones entre la concepción teatral de García y las teorías de Artaud. García es, en todo caso, el intermediario. Él podría hablar de todo, pero no yo» [18].

La puesta en escena de García estuvo dirigida por el deseo de crear un espacio cerrado, frío y austero, una especie de cámara circular vacía en la que tuviese lugar la macabra ceremonia sacrificial.²⁰⁹ Todo en la obra se orientó hacia la provocación del espectador, la transmisión de la violencia, la liberación de los instintos del actor y la agresión de los sentidos. Un precipitado ritmo que alternaba constantes momentos de apoteosis sucedidos por otros de relajación estructuraron la representación. Los figurines tendieron a subrayar el tono sacramental del montaje. Los coturnos, el tintineo de las campanillas de estos, la mitra, el mismo acto de vestirse con otras ropas adquirirían un significado mágico, el paso de la realidad al rito. El acto de transvestirse tomaba las trazas de un ritual iniciático, ya que a través de este la criada abandonaba su estado para entrar en otro, representado por los amplios ropajes de la Señora. De este modo, las vestiduras rechazaban su habitual función decorativa o secundaria para cargarse a lo largo de la representación de un valor esencial. Las ropas de la Señora se convertían en algo más que un mero atuendo, contenían la esencialidad del ama, implicaban otro ser y otro estado, del que se revestía aquel que lo portaba: «Les costumes de la cérémonie et ceux de Claire à la fin existent pratiquement pour eux-mêmes et semblent se détacher des comédiennes qui les portent» [Mounier, 1975, 224]. El contraste entre las mallas rotas de las criadas, su ropa interior negra, las rodilleras y los amplios y brillantes vestidos de la Señora, la larga capa roja o el vestido plateado, subrayaba la contraposición entre la

²⁰⁹ La atención que mereció este montaje por parte de críticos e investigadores ha proporcionado abundante documentación. Entre ella, cabe destacar por lo extraordinario del caso los estudios que le dedicó la colección publicada por la C.N.R.S. *Les voies de la création théâtrale*, 1975, que consagraba gran parte del volumen al análisis del montaje de García. Por otro lado, el homenaje que le dedicó el Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas en la Sala Olimpia de Madrid en 1984 fue motivo de la reposición de la obra, que fue registrada en soporte audiovisual para pasar a formar parte de los fondos del Centro de Documentación Teatral.

realidad negra, prosaica y casi animalizada, acompañada de la correspondiente interpretación, y la brillantez del rito.

La trama de la obra, en el sentido realista, se convertía en una mera excusa que interrumpía periódicamente la ceremonia entre las criadas, verdadera fuente de *pathos* que suministraba fuerza al montaje. De esta suerte, el interés no radicaba en la trama del encarcelamiento del Señor o el descubrimiento de las criadas, sino en la posibilidad de concluir o no concluir la ceremonia, de cerrar la línea circular que, con el sacrificio, diese fin a la obra. El impulso por llevar la ceremonia hasta el final, por consumir el rito de la transgresión, constituía el verdadero motor de la obra, de ahí la necesidad de enfatizar todos los signos escénicos de la ceremonia. El plano mítico venía marcado por el espacio circular, ya presente desde el comienzo, la gesticulación aprendida, la impostación del tono de voz, los movimientos envarados por la dificultad añadida de andar con los coturnos en un plano inclinado, todo adquiría una doble teatralidad que elevaba el poder de atracción del artificio escénico. El plano inclinado, la elevación de los coturnos y las imágenes multiplicadas en los espejos amplificaban la realidad del rito sobre el sorprendido y hasta incomodado espectador de manera amenazante, aumentando la percepción sensorial de la agresividad y la violencia del espectáculo. La fría desnudez del dispositivo escénico invadiendo el patio de butacas con el que se recibía al espectador provocaba el extrañamiento así como la intensificación del valor de los escasos objetos que intervinieron en el rito: el perchero en el que se introduce las ropas de las señoras y la taza con el veneno: «Au cours de la représentation cette *absence* des objets devient *rareté* des objets» [Bablet, 1975, 147]. El blanco metalizado del primero y el metal brillante del segundo armonizaban con el resto de la escenografía. La abstracción que definía la escena, el plano ovoidal, la esfera cubierta con una tela negra y las láminas verticales, se iba concretando a través de la interpretación de los personajes. Por medio de esta, los objetos iban variando su significación, abandonando sus débiles referentes reales para adquirir significados rituales. Así, el plano circular colocado en la parte baja del escenario empezaba siendo la cama de la señora, para luego convertirse en trono, altar sacrificial y, finalmente, tumba. Igualmente los paneles de aluminio dejaban de representar ventanas o puertas del dormitorio de la Señora y se convertían en la delimitación de un espacio escénico-ritual cerrado. La iluminación buscó los fuertes

contrastes de luz concentrada sobre un personaje en contraste con las sombras circundantes. La negrura del mundo degradado de las criadas recibía una violenta iluminación, intensificada por su reflejo en las láminas de aluminio, en los momentos de máxima tensión ritual. García recurrió a Juan Sebastián Bach para las ilustraciones musicales. Manuel Vidal figuró como ayudante de dirección y Manuel Herrero como adaptador.

Las interpretaciones, de carácter orgánico, creadas por el impulso interior de sus actrices tendieron a la eliminación de los rasgos naturalistas. Los momentos de máxima tensión se resolvieron por medio de violentos juegos escénicos entre Nuria Espert, encarnando el personaje de Claire-Señora, y Julieta Serrano, a Solange-Claire, acentuados en ocasiones por el ritmo impuesto por los ensordecedores golpes contra las láminas de aluminio. Carreras, luchas, golpes, gritos se iban sucediendo en un tenso entramado que alternaba momentos de tensión sucedidos por otros de agotamiento. La violencia de la obra y la búsqueda de una interpretación límite que llevase a los intérpretes al extremo de sus fuerzas expresaba el deseo de ruptura y libertad que no llegaba a canalizarse sino por medio del rito. Las interpretaciones de Espert y Serrano debían mostrar ese continuo situarse en el límite, al máximo de sus fuerzas, al borde del abismo. Como decía Espert: «En *Las criadas* no tiene sentido esa “seguridad” con la que, sin querer, una llega a tratar ciertas convenciones teatrales. Aquí no hay más remedio que entregarse y de ahí la superior frescura de las representaciones» [*Las criadas...*], dic. 1969, 26]. Dentro de una interpretación orgánica se alternaron dos tipos de comportamientos: una actuación más medida y hierática durante los ceremoniales, especialmente en la imitación ritual de la señora por parte de Claire, frente a las explosiones de pánico desorganizado y violencia caótica, sobre todo en los momentos de máxima desesperación, de duda y miedo ante la culminación del rito, como después de la llamada de la Señora comunicando que el Señor había salido de la cárcel y el consiguiente descubrimiento del engaño ideado por las criadas. La conducta de estas frente a la interpretación ceremonial de Claire-Señora hallaba su expresión contrastada en el desarrollo de la horizontalidad a ras del suelo para el submundo de las criadas y la verticalidad mayestática de la Señora sobre los coturnos.

Por medio de esta interpretación interiorizada, orgánica y con momentos de extrema tensión, se buscó la creación de un código de expresión definido por Barba [1995] como extra-cotidiano, es decir, de origen no mimético, que iluminase nuevos aspectos de la realidad ocultos para los códigos culturales cotidianos. Así lo demandaba Genet [oct. 1969, 35] como interpretación de su propia obra:

Sin poder decir exactamente lo que es el teatro, sé muy bien lo que le niego que sea: la descripción de gestos cotidianos vistos desde el exterior. Yo voy al teatro con el fin de verme en el escenario tal y como no sabría —o no osaría— verme o imaginarme, y, sin embargo, tal y como sé que soy. Los actores tienen, pues, por función el endosar los gestos y extraños trajes que les permitirán mostrarme a mí mismo, desnudo, en la soledad y en el júbilo.

Odette Aslan [1975, 184], en su estudio sobre el tipo de interpretación buscado por García, explicó de este modo los efectos creadores no miméticos que se perseguían llevando a las actrices a la expresión de su propio ser colocado en una situación extrema:

En supprimant tous les supports naturalistes, en obligeant les comédiennes à en recourir qu'à elles mêmes, à se servir de leur corps, de leurs réactions les plus animales possibles, il a en quelque sorte décapé les personnages de Genet pour n'en garder que l'essentiel. Et cet essentiel, il l'a poussé au paroxysme. Dans la haine ou dans la révolte, toute «bienseance» au mauvais sens du terme est exclue. Les passions apparaissent dénudées, et finissent pour être quasiment purifiées par leur excès même.

Frente a los personajes de las criadas y su compleja relación de sometimiento y humillación, la Señora, encarnada por Mayrata O'Wisiedo fue construido de manera distinta. Su interpretación no debía reflejar fuerzas desatadas del interior del actor, sino una pura máscara histriónica que apareciese en escena como una mera presencia sin vida interior, pero enormemente expresiva. Para la Señora, no solo se rechazaba la interpretación psicológica, sino también la artaudiana. En palabras de la propia actriz:

«Más que un texto, lo que tiene que interpretar es un gesto» [*Las criadas...*], dic. 1969, 26]

La obra se estrenó en el Teatro Poliorama de Barcelona en febrero de 1969, donde, a pesar de la tibia acogida por parte de la prensa catalana, se mantuvo durante tres meses. Curiosamente, el público, a diferencia de la crítica, respondió ante una propuesta escénica de marcado carácter vanguardista, ejemplo de las últimas corrientes de renovación escénica en Occidente. En términos generales, la mayoría de las firmas catalanas apuntaron el carácter desagradable, violento y agresivo del montaje de García. German Schroeder [ab. 1969], que por aquel entonces gustaba de hacer la crítica a raíz de descripciones impresionistas de los montajes, le dedicó la siguiente retahíla de adjetivos: «absurdo - afán masoquista - demonismo - asqueo - turbadora - morboso - bidet - macabra - tarados - furias - caricatura - alucinante - vindicación - envilecimiento - incesto - lesbianas - esotérico - sociólogo - medias caídas - hospiciano - sonambúlico - letal». Sí elogió, no obstante, la audacia demostrada por el montaje, especialmente en su escenografía, a pesar de rechazar un excesivo recurso al grito. Frente a la valoración de Schroeder, Roda [1.3.1969] calificó la escenografía de gratuita y aunque —coincidiendo con el resto de la crítica— señalase el impresionante trabajo de Espert y Serrano, describió la interpretación de la Señora como banal. Se refirió a la «tendencia autosacramentalista» de García como «[o]tro paso hacia ese futuro mundo de directores escénicos al que vamos a deber, si no la superación del teatro, sí, al menos, una nueva y más amplia audiencia de públicos». Mucho más entusiasta, Pérez de Olaguer [mar. 1969] destacó el inmenso poder atractivo del montaje: «¡Qué extraño fuego, qué extrañas sensaciones nos recorren al escuchar este ceremonioso texto de Genet!» y se refirió a lo acertado de la interpretación, en la que «ni un solo gesto resulta supérfluo» y al trabajo de Víctor García y las actrices, «exuberante de riquezas y calidades [...] en la más ceñida línea expresionista».

En Madrid se estrenó el 9 de octubre del mismo año en el recién reciclado Teatro Figaro, antes cine, alquilado por la compañía de Nuria Espert para toda la temporada. Tanto la crítica como el público se mostró más entusiastas y la obra, después de cinco meses en cartel, alcanzó las 190 representaciones [Cornago, 1997]. En términos

generales, la mayor parte de las firmas [Álvaro, 1970, 220-230] mostraron una actitud abierta ante el montaje y elogiaron el espíritu renovador que había guiado la brillante creación de García y las actrices. El trabajo de estas últimas no dejó de atraer la atención de toda la prensa. Marquerie (*Pueblo*) destacó los dos registros que dominaron en la interpretación: el orgánico y el hierático: «Víctor García ha puesto a Nuria Espert y a Julieta Serrano y a Marta O'Wisiedo en una tensión y en un trance delirantes y sonambúlicos, pero en ciertos momentos deliberadamente recitativos o rituales» [229]. Llovet (*Informaciones*), a diferencia de la crítica de corte más social, elogió la puesta en escena por la clarificación que ejercía sobre el texto y su acercamiento al público. Señaló la potenciación que hacía García de elementos tradicionalmente apartados del teatro de la palabra y mostró toda su admiración por el trabajo de Espert:

Detrás de Nuria están todas las experiencias del surrealismo, todas las magias del expresionismo, todas las búsquedas y las agresiones de la vanguardia. Su interpretación es tan «antiliteraria» como proteatral, lo que automáticamente la coloca a la cabeza de la inquietud y de la búsqueda de todo el teatro contemporáneo de nivel europeo [229].

La crítica más identificada con la corriente marxista de los años sesenta elogió igualmente la voluntad creadora y los brillantes resultados de García, pero chocaron con ciertos obstáculos a la hora de explicar el compromiso social de la obra. Monleón [dic. 1969], en su entrevista con Jean Genet, intentó de forma insistente encontrar un asidero al que agarrar su lectura comprometida de la obra. Con el fin de subrayar el compromiso de la obra de Genet con la realidad, el crítico de *Primer Acto* preguntó al autor francés sobre las relaciones entre el caso de las hermanas Papin y *Las criadas*,²¹⁰ a lo que Genet respondió rechazando toda relación directa. Ya en otras ocasiones, el autor [oct. 1969, 35] había reivindicado un profundo antinaturalismo para su obra: «Es preciso dejar dicha una cosa: no se trata de una requisitoria sobre la suerte de los domésticos. Supongo que existe un sindicato que agrupa a las criadas. Eso no es de nuestra incumbencia». El autor,

²¹⁰ Suceso publicado en la prensa francesa que adujo por su paralelismo como génesis de *Las criadas*. La revista *Primer Acto* 113 (oct. 1969), número dedicado a la obra de Genet, llegó incluso a publicar fragmentos de un estudio médico sobre el asesinato aparecido en Francia.

ante la insistencia del crítico, minusvaloró una y otra vez la relación entre la historia social de los últimos años y su obra. Frente al compromiso social del montaje de García, la crítica tomó dos posturas. Por un lado, hubo quien, basándose en el análisis social de Goldmann sobre la obra de Genet, aceptó el teatro ritual como la expresión última de la transgresión del orden por parte de los oprimidos:

en un mundo donde el poder de los dominadores es invulnerable, donde los dominados están animados de un intenso odio amoroso hacia aquellos, esta realidad enteramente insuficiente funda, sin embargo, la posibilidad de un ritual poético-religioso en el que, por una parte, los dominados se identifican con los dominadores y, por la otra, en el plano de la imaginación, llegan a vencerlos y expulsarlos [Monleón, oct. 1969, 22]

Adoptando esta teoría, Monleón presentaba la obra de Genet como la respuesta ante una situación de orden opresor y la expresión de una necesidad de liberación: «*Las criadas* presupone una necesidad de liberación, y, por lo tanto, la existencia de una opresión. En un mundo liberado, *Las criadas* dejarían de tener sentido. De ahí su adscripción a un tiempo de crisis» [«*Las criadas...*», dic. 1968, 27]. Por otro lado, numerosas firmas, aun elogiando la brillantez formal y el tono creativo de la obra de García, rechazaron su marcado ahistoricismo apoyado sobre un tiempo circular y un espacio cerrado en detrimento del plano social.

Con respecto al análisis formal, toda la crítica mostró una admiración sin reservas. Monleón [15.3.1969] destacó la creación escénica como una actividad que ganaba carta de naturaleza y autonomía artística: «La escena ha perdido nuestro ya tradicional sentido “ilustrativo”, ha huido de servidumbre para convertirse en un factor de la creación, en una exigencia visual, en el ojo en blanco de una poética corporal, gestual caricaturista y, al fin, no puramente literaria». Ladra [dic. 1969, 28] abrió su reseña con el entusiasta grito, «¡Por fin!», con el que tanto un tipo de crítica como otro recibió el montaje de García, aunque solo fuera porque «ha comprendido que su supervivencia depende de estar al día, “à la page”, “in the wind”». El crítico destacó el complejo ejercicio de construcción teatral, que había logrado mantener la coherencia y la

unidad de la obra, definiendo el trabajo de García como una «lección de profesionalidad»:

Una buena lección para nuestros directores de escena la de saber potenciar un objeto —una túnica, una vara, unos coturnos— o un grito, un golpe, en los que, por un momento, se condensa toda la tensión dramática. La sobriedad, el orden de este Teatro Barroco de Víctor García son admirables. La propia complejidad del todo exige la perfecta disposición de cada parte [29].

Ladra analizó el trabajo del director argentino como una evolución de un teatro barroco, sintético, de acumulación y tono social a un teatro pobre, analítico, donde el individuo se superpone a la colectividad, rechazando este segundo componente —el plano ritual y mítico— por carente de veracidad:

Ese intento de superación de lo tangible produce, pues, en *Las criadas* cierto desfase entre la realidad existente en el escenario y el sentido que se pretende dar a esa realidad. Así, mientras las escenas que se refieren a la realidad social, circunstancial de las criadas —las primeras escenas de la Ceremonia con el juego de las capas, la extraordinaria escena única con la Señora— suenan objetivamente ajustadas, las que se refieren al reflejo de esta realidad en la otra realidad existencial de Claire y de Solange —las últimas escenas de la Ceremonia, las escenas en el recinto de las dos hermanas, la inmolación de una ante la otra— resultan falsas, teatrales, esta vez en el mal sentido de la palabra. Esto es, las idas y venidas de Nuria Espert y Julieta Serrano en la rampa, su golpear sobre los paneles metálicos, el juego de los coturnos y de las capas desarrollado por segunda vez, todo ejecutado con el fin de pasar del nivel de la representación al nivel del rito, son ineficaces para conseguir dicha transposición [31].

Ladra juzgó, pues, como imposible el paso del reflejo de la realidad a la representación autónoma del rito, porque en ese momento dejaría de tener verosimilitud la obra. El crítico aludió a la teoría del actor santo de Grotowski en la que la entrega física del actor implicaba Asimismo una entrega intelectual. Ladra presentó como incompatible que una

misma actriz pudiese representar *La buena persona de Sezuán* y poco después *Las criadas*, de ahí que calificase esta última como un mero delirio vanguardista. No obstante, el crítico mostró la lucidez para darse cuenta de lo que significaba el montaje de García en la consolidación de una corriente teatral que, desligada del compromiso con la realidad, podía llevar a un callejón sin salida:

Reconozcámoslo: *Las criadas* está constituyendo una de las batallas más decisivas para la instauración de un Nuevo Teatro en nuestro país. Una batalla que, afortunadamente, parece que se tiene ganada. Pero sería una triste victoria si no superamos adónde ir por ese camino, si todo se redujese a una sala con la boca abierta, si la explosión no fuese más que un fuego de artificio [31].

Bilbatúa [mayo 1969], en la misma línea crítica, elogió la sorprendente producción de García:

espectáculo que no se presenta como una plasmación más o menos brillante de un texto, sino como una trasposición creadora de la obra de Genet al lenguaje del signo teatral; uno de los pocos casos que nos permiten realizar una crítica teatral y no, una crítica literaria [42].

Sin embargo, rechazó este alarde creativo por haber eliminado de la obra de Genet la proyección social que le daba cohesión y sentido. Excluida la constante referencia al lumpen, la obra de García quedaba como un mero juego de artificio construido en el vacío, un conjunto de signos desligados de todo referente que denunciaba la gratuidad del juego, creativo, pero vacío:

Eliminando este elemento, todo el espectáculo se nos presenta como una alucinante incursión en un mundo ritual del que desconocemos el código que nos permita descifrar los ritos. Un rito sin código es una sucesión de gestos que crecen en el vacío; un rito indescifrable es un juego [43].

Fernández-Santos [oct.-nov. 1969] elogió igualmente el aspecto formal del espectáculo, especialmente, el carácter creador y no instrumental que adoptaron los actores, acusando con su agresiva interpretación la pasividad en la que a menudo se movía el trabajo de los actores en la escena comercial. El crítico de *Ínsula* definió la obra como «uno de los trabajos escénicos más densos, acabados y emocionantes que he visto nunca en un escenario, de aquí o de fuera de aquí». Alabó el difícil equilibrio que supo encontrar el director entre su espacio creador y el de los propios intérpretes, potenciándolos, pero no anulándolos. Sin embargo, aun aceptando la teoría del rito como forma compensatoria de otra realidad, reflejo último del deseo metafísico de transgresión y liberación del individuo ante una sociedad opresora, la eliminación que efectuaba García de todo referente exterior, hacía que el rito apareciese como algo vacío, férreamente limitado, ausente de contradicciones o pluralidades. En este aspecto, el crítico concluía también, a pesar de la brillantez formal del espectáculo, acusando a García de simplificador del texto de Genet en aras de un protagonismo construido sobre un vacío:

La extraordinaria brillantez del juego escénico queda definida sobre una simplificación exagerada del mundo de Jean Genet. Y el texto de *Las criadas* se convierte, desde el punto de vista de la dirección escénica, en nada más que un pretexto. [...] hay un evidente «exceso de dirección», un esfuerzo por sacrificar aspectos esenciales de la obra en aras de un desaforado protagonismo del director de escena. [...] ninguna de sus excelencias nos redime totalmente de la circunstancia incuestionable de que, para Víctor García, Jean Genet es el último mono de la compañía.

La crítica social fue, pues, reacia a aceptar un modelo dramatúrgico que no partiese de la realidad externa al individuo y en el que el texto quedase como un mero trampolín para el acto creador de directores e intérpretes.

8. Teatro Estudio Lebrijano (TEL): *Oratorio* (1969, 1971), de Alfonso Jiménez Romero

El Teatro Estudio Lebrijano surgió en 1966 como iniciativa de dos seminaristas, Juan Bernabé y Antonio Torres, que, tras asistir a algunas representaciones del Teatro Universitario de Sevilla, dirigido por Joaquín Arbide, descubrieron la posibilidad de realizar una labor social y de apostolado en el pueblo sevillano de Lebrija. Tras los primeros años de montajes de autores propios de grupos jóvenes del momento, Muñiz, Buero Vallejo, Arrabal o López Mozo, Bernabé, el alma del grupo, decidió buscar un teatro diferente, actual, que hablase directamente a la gente del pueblo y con el que esta se identificase. Entró en contacto con Alfonso Jiménez Romero en un Seminario de Teatro Actual celebrado en Sevilla, donde aquel le pidió su obra corta *Diálogos de una espera*, que montó en Lebrija en 1967. Un año más tarde, el TEL estrenó *El juego de las hormigas rojas*, también de Jiménez Romero, obra que supuso un hito importante por su intento innovador, aunque por el tipo de público la obra no interesó.

En el verano de 1968, el director del Lebrijano, cansado de montar obras de unos y otros autores sin obtener una mayor proyección sobre el pueblo, pidió al autor sevillano algo realmente diferente, algo que pudiese interesar a toda una comunidad rural y con lo que el grupo pudiese expresarse a sí mismo y no solo transmitir la obra de un autor ajeno. Bernabé, afirmando que el montaje de la conocida obra de Jorge Díaz, *El cepillo de dientes*, sería su último trabajo, añadió que «estaba harto y que si hacer teatro era elegir una obra y montarla palabra por palabra y acotación por acotación, a él no le interesaba el tema. Para él, el teatro tenía que ser una cosa mucho más viva y vivida» [Jiménez Romero, 1996, 97]. En ese momento, el autor de *Diálogos de una espera* le habló de algunos fragmentos que llevaba escrito sobre *Oratorio*, que definió como «un mundo de puertas abiertas. Un grito, un llanto, un delirio de puertas abiertas. Esto es un universo abierto, abierto, abierto, abierto... como un libro...» [97]. El 28 de setiembre de 1968 se montaron estos fragmentos, junto a *El cepillo de diente*, a modo de retablo estático, apenas sin movimiento, con un fuerte tono coral. La propuesta escénica, con todos los actores vestidos de negro, se centró en la fuerza de las palabras. La obra gustó y Bernabé y Jiménez Romero pensaron en representarlo utilizando otros lenguajes

escénicos, de modo que el texto no quedase tan ambiguo y falto de vida, como si de un simple «canto pacifista» se tratase, según el símil que utilizó López Mozo [1976, 173].²¹¹

Ambos mostraron la necesidad de encontrar un lenguaje diferente para una nueva manera de concebir el teatro: «Juan me exponía con toda claridad su concepción del arte escénico. Pero no sabíamos nada. Estábamos aislados de Europa. España «era diferente», según definición oficial. Los que nos dedicábamos al teatro éramos autodidactas» [Jiménez Romero, 1996, 97]. El carácter ceremonial que el autor sevillano imprimiría más tarde a su texto dramático chocaba con la limitación de los lenguajes escénicos dominantes en los escenarios españoles, especialmente al margen de los principales centros de producción, Madrid y Barcelona:

Yo lo he concebido como una gran ceremonia de nuestro tiempo. Pero aquí chocamos con un problema muy grave: el autodidactismo español. Me explico: a lo largo de mis ocho años de TEU todo absolutamente, nos lo hemos tenido que inventar. Para un cierto tipo de teatro: Artaud, Brecht, etc., carecemos de tradición. Padecemos una enfermedad de formas estancadas. Y no voy a enumerar las causas repetidas mil veces, sino el resultado. Uno se lo inventa todo, y, tal vez si su «invención» ha estado hecha con honradez, el resultado haya sido válido [Jiménez Romero, jun. 1969, 53].

En octubre de ese mismo año, Bernabé y Jiménez Romero acudían al curso de nuevas técnicas teatrales que Monleón y Casali organizaron en el Centro Dramático Madrid 1. El autor de *Oratorio*, en la especialidad de escritura teatral, se dedicó a acabar el texto, con el que ganó el Premio Delfín de Alicante 1969, a pesar de la indiferencia que causó el conjunto de poemas, sin didascalias ni indicaciones escénicas, en el CDM1, después de cuya lectura, ya en la última sesión del curso, tan solo alguien elogió la facilidad de versificar de los poetas andaluces. En ese momento, declaró Bernabé [Fuentes Aguilar (entr.) 15.12.1968] las rutas de su búsqueda escénica, la necesidad de

²¹¹ A pesar de todo, la representación tuvo que realizarse con policías en la puerta del Instituto, al grupo se le abrió expediente por una multa impuesta por la Sociedad de Protección de Menores y se expulsó al colectivo del Centro Parroquial. Tuvo que volver a legalizarse para empezar de nuevo.

concebir nuevos modelos de creación para encontrar lenguajes diferentes que lograsen comunicar de forma directa lo más esencial a la vida y a la persona humana:

Intento llegar a un teatro que sea vida, «catarsis», totalidad. El problema está en encontrar las nuevas formas y las nuevas técnicas que conecten mi ser ante el mundo con la comunicación e integración de los que asisten como espectadores a una vivencia escénica. [...] Un teatro en el que la palabra del autor no lo sea todo, sino que, llevados autores, directores y actores por un espíritu colectivo consigamos una vivencia llena de símbolos, magia, silencios, gestos, palabras y música, que va dirigida a unos espectadores para identificarse con ellos.

En los montajes del Festival de Nancy de ese año, adonde acudieron como clausura del curso, Bernabé pudo presenciar la práctica teatral de aquellas teorías que se habían manejado en el curso de dirección, el Bread and Puppet, el Teatro Universitario de Cali o al Teatro Campesino. Como consecuencia de la formación recibida, esencialmente enmarcada dentro de la corriente del teatro antropológico, es decir, potenciación de la capacidad expresiva del actor por medio de la desinhibición y la improvisación, interpretación creativa, austeridad escenográfica, etc., tuvo lugar el 19 de agosto de 1969 en Jerez de la Frontera el estreno de *Oratorio* con un éxito impresionante.

Tras la vuelta de Nancy, las perspectivas para el montaje de una obra habían variado considerablemente. El objetivo prioritario, superar el estadio de la comunicación meramente verbal, fue logrado a través de una concepción diferente de la creación escénica. El texto ya no era un elemento al que había que subordinar el trabajo del actor y el escenógrafo, sino que se convirtió en una plataforma que debía justamente potenciar la capacidad creativa de estos. Tampoco se hablaba ya de un autor o un director como artífices del montaje. Todo el grupo debía ser el depositario último de la autoría del espectáculo, cada actor, por medio de su interpretación, se convertía al mismo tiempo en creador. Un texto que carecía de acotaciones y se presentaba como una serie de poemas de estructura coral era el punto de partida adecuado para el nuevo modelo de construcción escénica. *Oratorio* era un texto poético dividido en cuatro partes, denominadas oraciones, que exponían diversas situaciones de guerra, odio y violencia

detrás de las cuales latía la situación española. Para eludir la censura, y como medio de potenciar y universalizar la expresión de la violencia, el autor recurrió a mitos y referencias bíblicas, como las de Caín y Abel, que proyectaban el mensaje.

La obra comenzaba²¹² con la «Oración de Antígona»: «Ocurrió en Grecia, hace ya muchos siglos. Fue en la ciudad de Tebas, dominada por un tirano: Creonte». En esta «oración» se aludía a la rebelión de Antígona y el llanto por la tierra oprimida. La segunda parte es la «Oración de la guerra»: «Todo está teñido de sangre roja, las tierras están cubiertas de sangre, los cuerpos manchados de sangre». La siguiente es la «Oración de las voces del viento»: «De los fusilados / De los que se fueron / De los que tuvieron miedo / De los que ganaron un trozo de pan amargo / De los que tienen la boca sellada / De todos ellos son las voces del viento». La cuarta es la «Oración del hombre», que se refería de manera obsesiva a través de una estructura paralelística a la condena al hermano. Situaciones generales, personajes simbólicos: Mujer, Hombre, Coros, Oráculo..., arquetipos míticos caracterizaron, una vez más, la escritura dramática del teatro antropológico.

Bernabé buscó la máxima concreción del texto a través de su expresión escénica. Ya a través del propio texto se modificó el inicio, de modo que la obra no tuviese lugar en Creta en un tiempo muy lejano, sino en Andalucía en un momento exacto: «Fue en esta tierra. Fue en una fecha muy exacta». Los hombres se vistieron como campesinos que regresaban del campo y las mujeres de luto, que subrayaba la crudeza del color negro. De este modo, se acentuaba la identificación de la obra con el pueblo andaluz sumido en una guerra fratricida. A lo largo del montaje, construido a base de improvisaciones, se buscaron escenas que expresasen el drama y la violencia que encerraba el texto. El propio grupo lo expresaba así:

Comenzamos ensayando y veíamos que se decían cosas que se podían haber dicho de otra manera. Pero lo que a nosotros nos interesaba no era decir o recitar una cosa, sino mostrarla. Se creó entonces una obsesión de poner todo en una

²¹² La versión de *Oratorio* que obtuvo el Premio Delfín fue publicado por *Primer Acto*, 109 (jun. 1969), aunque el texto definitivo, con numerosas variantes, se publicó en Jiménez Romero [1969].

situación límite, para que el proceso no siguiera un curso normal ni racional, sino que, por el contrario, produjera en la gente un impacto, unas vibraciones, unos sentimientos. A partir de ahí, hubo que romper con todo. La estructura del texto era demasiado narrativa y no se podía contar o narrar algo si antes no había sucedido la acción [López Mozo, 1976, 179].

El deseo de llevar las situaciones al límite con el fin de que la expresión del actor alcanzase un mayor grado de autenticidad, así como la búsqueda de una comunicación sensorial con el público, se enmarcaba dentro de la teoría teatral de Grotowski y el teatro ritual del Living Theater. Estas situaciones debían partir de la realidad y los recuerdos culturales e históricos de los mismos intérpretes de modo que la identificación del público fuese inmediata. Las escenas del campo de concentración, donde trabajaban en tierras ajenas bajo la mirada inquisitorial de un capataz, o las imágenes de la leva remitían a recuerdos presentes en el pueblo:

En la plaza del pueblo, por ejemplo, los jóvenes son arrastrados a la guerra y las mujeres tratan de impedirlo. Los actores se comportan durante la improvisación como si estuvieran protagonizando la situación límite en toda su crudeza. Las escenas se acumulan y se seleccionan las que parecen más válidas. El espectáculo toma forma en la medida en que cada uno vive hasta la desesperación su propia realidad.

Se rechazó la concepción del teatro como mimesis por la falsedad que implicaba el acto de imitación, buscando un modelo de creación escénica que fuese plataforma para la expresión de la verdad interior del actor, al que se exigía, pues, una predisposición al desarrollo de un lenguaje propio, personal, a través de su cuerpo, por medio del que expresase su propia identidad. El teatro supuso la construcción de un lenguaje auténtico y esencial que debía partir de la destrucción de convenciones heredadas. En palabras del TEL: «aquello es, sobre todas las cosas, un intento formidable de manifestación, de destrucción de toda convencionalidad expresiva» [Monleón, 28.11.1970]. La representación teatral se convirtió así en una especie de rito de desvelamiento del propio actor, caracterizado por el tono ritual y el ritmo procesional de algunas escenas, como

aquella en que los sacerdotes de Tebas, interpretados por los seminaristas del grupo, levataban una cruz cubierta de un paño morado para aplastar la rebelión de Antígona, dicha cruz, al darle la vuelta, se convertía en un avión de bombardeo: «No hay fingimiento. El teatro es utilizado para que el actor se descubra a sí mismo, para que nos proponga, en ejemplar “totalidad”, su relación con la sociedad y la existencia. Es el cuerpo el que se interroga, el que se percibe a sí mismo interrogado» [Monleón, 28.11.1970]. La búsqueda de una interpretación orgánica intentó evitar, no obstante, los lugares comunes divulgados por los epígonos de los grandes creadores:

No hay manos crispadas por la técnica, ni gritos y golpes levantados por la mimesis de lo que hacen famosas compañías extranjeras. Cada movimiento tiene su raíz en el actor; cada actor es el elemento catalizador, el origen concreto e intransferible de lo que ocurre ante nosotros [Monleón, 28.11.1970].

A lo largo del espectáculo se desarrollaba una tensión entre el deseo de libertad, el grito violento del actor y la forma férrea que marcaba el rito y oprimía la individuo. La estricta disciplina que imponía la representación como si de una ceremonia se tratase y a la que se sometía el actor como medio de concentración y contención de los sentimientos quería reflejar la existencia de unas estructuras sociales igualmente fijadas, inmóviles, que el individuo debía acatar. De este modo, el teatro ritual, en su misma expresión formal, era la expresión de un tipo de sociedad. Alfonso Jiménez Romero descubrió en la férrea estructura del rito un modo no mimético de llegar a transmitir, a través de una nueva realidad, construida en el escenario a modo de ceremonia, la sensación de opresión que podía producir un sistema político. Bajo una concepción mimética de la creación, la escena no llegaría nunca a convertirse en verdadero acto de realidad, a base de imitarla, siempre tendría que conformarse con ser una falsificación, un engaño:

Mostrarse a través de ese rito, evidenciar la existencia de una realidad subyacente en él, volver al rito contra sus habituales objetivos, aceptando sus términos externos en tanto que medio de comunicación impuesto a la comunidad y fondo subconsciente del que brotan los signos expresivos, ese, me parece, es el profundo sentido de la forma teatral de *Oratorio* [Monleón, 1.5.1971, 34].

El teatro antropológico ofrecía los medios a través de la concepción de la escena como un espacio ritual, para convertir la representación en la construcción de una verdadera realidad que superaba las limitaciones impuestas por una concepción del hecho escénico como reflejo de la realidad exterior, por muy fiel que este quisiera ser.

De acuerdo con la escenografía ambiental utilizada por esta corriente, se recurrió a la utilización del propio espacio vacío del local de la representación, tanto interior como exterior. Por consiguiente, el espectador se veía rodeado por la realidad de la obra. En ocasiones, las puertas abiertas del local de la nave de Lebrija, antigua fábrica de pan donde tenía lugar la representación, se dejaban abiertas después de que los actores, que empezaban fuera la representación, hubiesen entrado. Se buscó la austeridad escenográfica a través de una iluminación constante con dos o tres focos sujetos a un pie metálico y otro móvil en manos de uno de los componentes del grupo, junto a unas velas y una pequeña hoguera. Únicamente se introdujeron los objetos que los actores seleccionaron para las improvisaciones, tomados de la realidad más familiar al medio rural en el que se representaba la obra, un látigo, una cuerda, velas para los muertos, y otros mínimos de carácter efectista, como luces blancas y rojas.

De este modo el espectáculo se fue construyendo a medida que se trabajaba sobre la expresión de la realidad límite de un pueblo oprimido, se limaba todo aquello que sonase a hueco y se perfeccionaba el resultado de las propias improvisaciones. El propio texto quedó subordinado al desarrollo de la acción escénica: «hemos depurado el texto recortando o añadiendo cuando no nos decía nada, cuando un excesivo verbalismo que no iba con el ritmo que queríamos imprimirle al espectáculo» [López Mozo, 1976, 179]. Entre el texto que se declamaba y las acciones y movimientos ejecutados en escena se abría una significativa distancia que permitía al espectador extraer nuevas lecturas del montaje.

Después del estreno, la obra se representó en numerosos pueblos de Andalucía, y en diciembre obtuvo el Premio del Festival Nacional de Teatro Universitario de Palma de Mallorca. El grado de comunicación e identificación con el público fue la clave de su

éxito, hasta el punto de comparar la representación de la obra con un rito, un rito de comunión con la realidad: «De esta forma, el *Oratorio* se ha convertido para ellos en la interpretación de su propia historia. / Para la gente, participar en el rito es ya vivir... A través del espectáculo han podido llegar a interpretar su historia y a preguntar por su vida» [López Mozo, 1976, 183]. Aún antes de la introducción de los nuevos elementos que darían al montaje fama internacional, *Oratorio* consiguió una notable fuerza expresiva. Pérez de Olaguer [feb.-mar. 1970], a raíz de su actuación en Palma, criticó cierta demagogia literaria, pero sin dejar de reconocer los aciertos plásticos de los movimientos, las luces y la interpretación del trabajo del TEL:

Es verdad que el texto resultó en exceso demagógico, fácilmente acusatorio, con su buena dosis de tópicos. Pero texto y montaje, fundidos, tenían un alma, una fuerza, que llegaron al espectador. Bernabé movió continuamente a los actores-masa con felicísimos momentos plásticos. Las deficiencias en las voces de los actores se suplían con la fuerza de los movimientos, con la expresividad corporal del joven y conjuntado equipo. Luces y músicas apoyaron aquellos movimiento y contribuyeron a la concreción de un sentido y profundo clima.

El progresivo éxito de la obra hizo que se empezase a cernir sobre ella el peligro de la censura. A punto de ser prohibido, Monleón consiguió que, tras una representación a puerta cerrada con la delegada del Festival de Nancy, Michele Kokosowski, el grupo recibiese una invitación para dicho festival. Es entonces cuando se volvió a trabajar sobre el espectáculo y, a sugerencia de Monleón, se decidiese introducir el flamenco con el fin de darle una mayor fuerza expresiva al grito del oprimido. Bernabé ya contaba con el precedente de Alfonso Jiménez Romero, que, paralelamente, tras su vuelta de Madrid, había comenzado con sus experiencias dramáticas con el baile y el canto andaluz en pueblos de Sevilla, ante la que el director del TEL quedó admirado. Monleón, que ya había montado varios espectáculos de flamenco con notable éxito, se puso en contacto con Paco Lira, propietario de un local de canto en Sevilla llamado La Cuadra, quien, a su vez, habló con José Suero y Salvador Távora para que interpretasen las partes cantadas. Entre este último y Alfonso Jiménez Romero escribieron las letras para las canciones. Los temas desarrollados en *Oratorio* encontraron en el flamenco un lenguaje que

satisfacía con acierto los objetivos expresivos, como la ritualidad o la sensorialidad, que perseguía la obra para traducir plásticamente la violenta rebeldía ante la injusticia. En los momentos de máxima tensión, cuando las palabras parecían ser inútiles en la comunicación de los sentimientos, desde el solemne silencio que imponía el rito de la representación, el quejumbroso taranto, la soleá o la petenera, apenas acompañada por el sonido seco de una guitarra, sumían la sala en un temblor casi mágico. La comunicación sensorial con el público, la comunión, casi ritual, de todo el público, entre el se repartían velas encendidas, en un mismo sentir transmitido a través de la imagen física del actor en actitud de violencia contenida, de resignación ante la opresión, fue finalmente alcanzada. De este modo, el flamenco, más que un añadido superfluo, se presentaba como nacido de la misma dramaturgia:

El sentimiento de intimidad, la comunicación inmediata, la petición de un ámbito concreto —que podría asociarse a las cuevas y, también, a las iglesias pequeñas e inhóspitas—, la luz del candil, el valor del rostro, y otros factores, son peticiones que se dan en el cante y en *Oratorio* [Monleón, mayo 1971, 29].

La obra se representó entre el 22 de abril y el 2 de mayo de 1971 en la Caveau de la Commanderie en Nancy, espacio que, a modo de gruta, ofrecía el clima telúrico e íntimo que exigía la obra para la consecución de una adecuada escenografía ambiental. El público se entregó con fervor y, a pesar de las invitaciones que llovieron al grupo, este acudió únicamente a Russelsheim, en Alemania, y a Malakoff, en la periferia de París. El espectáculo se programó en el II Festival Internacional de Madrid y, ante el rechazo del colectivo a representarlo en La Zarzuela, se les ofreció un destartalado gimnasio en la Plaza de Roma, los anexos del cine Manuel Becerra, polvoriento local cuyas ínfimas condiciones, paredes a medio encalar, ventanas rotas..., llegaron a potenciar incluso los resultados del espectáculo. Bernabé y su colaborador José Luis Muñoz, quien también estuvo en el CDM1, fueron multados con 50.000 pesetas por las dos representaciones de Madrid en las que además, debido al reducido aforo, se organizaron tumultos. Tras esto, el grupo entró en crisis ante el alejamiento de Bernabé, que fallecía un año después por un tumor cerebral, y el deterioro de las relaciones con Alfonso Jiménez Romero debido a problemas referentes a la paternidad de la obra.

Adolfo Prego [19.10.1971] le dedicó una excelente reseña en el *ABC*, en la que admitía que tal dureza crítica, violencia exasperada y agresividad social solo podía ser lograda por un grupo que hablase de una experiencia cercana: «Todo se origina en este hecho: el medio geográfico y social en que ha nacido el *Oratorio*, y el público popular al que está dirigido». Elogió la interpretación que llevó hasta límites desacostumbrados la expresión: «más que interpretación de un texto es la resurrección en los músculos, la sangre y la mirada de estos actores de un problema de fondo: la óptica con que se contempla la realidad histórico-social». El crítico se hacía eco de la extraordinaria comunicación que el montaje alcanzaba:

Los espectadores se ven zarandeados y poco menos que denunciados individualmente por su pasividad. [...] coplas flamencas, golpes asestados «de verdad», zurriagazos que levantan nubes de polvo, gemidos, lágrimas, rumores in crescendo que se convertían en clamores multitudinarios (con los intérpretes mezclados entre el público), crearon una tensión dramática casi insoportable.

Prego alabó tanto el texto literario como el vigor místico del montaje, calificándolo como «un espectáculo extraordinario, del que no creo que haya antecedente alguno en la historia del teatro no profesional español». Marquerie [19.10.1971] no se quedó atrás en subrayar las excelencias del montaje, refiriéndose a él como «[a]lgo ejemplar, desusado, loable y admirable». Destacó el trabajo de equipo y la ausencia de divismo en unos actores que se rehusaron salir a saludar durante los aplausos, como si lo que hubiese tenido lugar allí fuese algo más que un espectáculo, un rito:

Látigos, cuerdas, cruces, velas, una llama votiva, focos blancos y rojos componen intencionadamente los únicos elementos escenográficos con arreglo a la tesis grotowskiana de la pobreza. Sones de percusión, una guitarra, unos cantes hondos de angustia carcelaria, un paso y un murmullo procesional, que recuerdan también deliberadamente a la Semana Santa penitencial, ejercicios de flexibilidad corporal, inserciones en la masa de público, sobre la que hienden y penetran los intérpretes, son otras notas definitorias y expresivas de la actuación. Hay melodía

y melopea coral, apóstrofe y grito, excitación, provocación, contestación, protesta... El grupo Lebrijano, de una autenticidad escalofriante en el acento y en la indumentaria, conmovió a los espectadores, que le tributaron ovaciones encendidas, vítores y bravos.

No obstante, el crítico de *Pueblo* rechazó el partidismo ideológico del montaje: «Está bien llorar y clamar por la sangre de los muertos, pero de todos los muertos, no los de un solo lado de la trinchera. Decimos esto porque las menciones del texto son concretas y determinantes». Álvarez [19.10.1971] propuso la obra como la mejor muestra de las teorías de Grotowski, especialmente en lo referido a comunicación sensorial a partir del cuerpo del actor para la expresión de la esencia última de la verdad de un individuo/pueblo: «Es el acto físico, la textura carnal del juego, el supremo elemento de comunicación. Más que una representación, es una representación, una invocación a las fuerzas oscuras de otros cuerpos». Igualmente destacó la interpretación llevada al extremo y la comunión, más que comunicación, alcanzada con la sala: «Efectivamente, el espectador se transforma en actor, es arrastrado a la ceremonia contribuyendo esencialmente a ella mediante una participación que no se caracteriza por su racionalidad». El crítico terminaba concluyendo: «El éxito fue absoluto».

El eco del éxito de la obra se extendió por toda España y numerosos grupos realizaron diversas experiencias sobre un texto abierto que motivaba la capacidad creadora del grupo a partir de un modo diferente de abordar el fenómeno teatral. Entre ellas, cabe destacar el fragmento que tomó Cátaró para *Espectáculo 70*, la dirección de César Corpas en la Agrupación de Cámara y Ensayo Alonso Ojeda, presentada después en Huelva con el grupo Santa María de la Rábida, con una gran acogida popular. La Carátula de Elche y La Máscara de Gijón fueron otros grupos que la llevaron por gran parte de España. Uno de los más interesantes montajes en la opinión del mismo Alfonso Jiménez fue el que realizó Ditea, de Santiago de Compostela, versión gallega que apoyó la obra en canciones populares y ritos de la cultura local, un *Oratorio* con meigas y aquelarres. En definitiva, no se trataba únicamente de un estilo teatral diferente, sino de un modo de hacer teatro en el que las relaciones entre sus diversos elementos rompían con la jerarquización habitual para configurar nuevas estructuras, más dinámicas y

abiertas a la intervención creadora de una pluralidad de autores. Los modos de escribir teatro, desde la literatura dramática, desde la plástica, desde la escena, cada vez se iban diversificando más:

Porque lo que se propone es nuevo, rigurosamente nuevo. En mi caso, por ejemplo, no concibo la tiranía del autor, esa servidumbre a una obra paso a paso y palabra por palabra; así, mi *Oratorio*, es una propuesta para un espectáculo que será tan rico y tan distinto como la investigación y el trabajo del grupo que lo elija. En la misma medida concibo todas las demás obras que estoy preparando [Jiménez Romero, 19.3.1971].²¹³

9. Alfonso Jiménez Romero: la dramaturgia del flamenco (1969)

El teatro y el flamenco se descubrieron mutuamente como dos mundos cercanos que tenían mucho que ofrecerse mutuamente: por un lado, el flamenco podía aportar al teatro un lenguaje sensorial, arrebatador y agresivo, que llegaba hasta sus límites para alcanzar la expresión más esencial y auténtica de un individuo como exponente de una colectividad, un lenguaje que no buscaba la recreación, sino la expresión honda y conmovedora de un sentimiento; por otro lado, el teatro ofrecía al flamenco una realidad adecuada en la que este recuperase la fuerza y la verdad que había perdido a lo largo de décadas de comercialización para el turismo. Sin caer en reduccionismos teóricos o simplificaciones, y salvando las diferencias, en la expresión del baile y el cante flamenco se halló un modo auténtico y propio de teatro antropológico, un teatro ritual que no precisaba de años de laboratorio, de concentrado trabajo sobre el cuerpo del actor, para conseguir los resultados que Grotowski perseguía en su Teatr Laboratorium. De manera natural, el flamenco había desarrollado un modo de expresión no imitativo que, exigía,

²¹³ Hay que apuntar, sin embargo, que algunos años después, debido a problemas de autoría con diferentes grupos que le pidieron obras y luego se erigieron en autores exclusivos del montaje, el autor sevillano terminó registrando todas sus obras dramáticas. El primero de estos conflictos, ya en los años setenta, fue el que tuvo lugar entre Alfonso Jiménez Romero, tanto con el Teatro Estudio Lebrijano, por un lado, como con La Cuadra, a raíz de *Quejío*, por otro.

por tanto, una artificiosidad a la que no se había llegado a través del trabajo de escuela, sino de manera espontánea, como expresión de un pueblo formado a lo largo de siglos de tradición. Así lo explicaba Monleón [1967a, 64]: «De un modo que resultaría absurdo como método de interpretación teatral, el actor alcanzaba a vivir —en términos mucho mas hondos que los reclamados por Stanislavski— sentimientos forjados en circunstancias ajenas a sus experiencias inmediatas».

Pero el flamenco no era exclusivamente una forma ya desarrollada que venía a satisfacer muchas de las exigencias del teatro ritual, sino que además, dados sus orígenes, constituía un verdadero lenguaje mayoritario en un siglo en el que la búsqueda de un teatro popular se había convertido en un lugar común y hasta contradictorio. No obstante, reunía estas ciertas características, como su tono intimista y minoritario, que, aún siendo popular, lo acercaban a una dramaturgia centrada en la expresión llevada al extremo de la esencia del individuo, en su comunicación sensorial, irracional y casi instintiva, en la desnudez formal del espacio, en sus formas ritualizadas y en su aspecto telúrico.

Al igual que el teatro antropológico, el cante y el baile andaluz constituían expresiones culturales que remitían a potencias ocultas del hombre y su realidad, y demandaban el desarrollo de las emociones, en detrimento de la razón y el logos. Para la expresión de los sentimientos más profundos del individuo, la palabra se había revelado como un medio insuficiente, de ahí el desarrollo de otros canales de comunicación en los que predominaba la sensación directa, la materialidad, la fisicidad del cuerpo, la presencia inmediata de los objetos antes que la comprensión racional de un concepto. En este aspecto, el flamenco había hecho de la expresión sensorial extrema y violenta la base comunicativa de su lenguaje. La pobreza originaria de los medios en los que había empezado a desarrollarse lo hacían igualmente propicio para el acercamiento a la escena vanguardista del momento que buscaba también la depuración y austeridad de medios de un «teatro pobre». Al mismo tiempo, estas formas populares no solían tener lugar en cualquier situación, sino, especialmente, bajo determinados condicionantes. Se hacía necesaria la presencia de un coro, a menudo al calor de una hoguera, dispuestos en forma circular, para animar al bailaor o bailaora que, en el centro del espacio, expresaba su

angustia más terrible. Es decir, el flamenco se había rodeado de unas formas casi ritualizadas de expresión. Estas formas ceremoniales guardaban ciertas semejanzas estructurales con los primeros antecedentes teatrales del ditirambo griego basado en la adoración del dios Dionisos, adoración comparable a la relación establecida entre el coro y el individuo-bailaor-actor. Este eje fundamental es el que el teatro antropológico había desarrollado ya desde algunos de sus primeros antecedentes en el teatro expresionista alemán, donde se entronizaba la figura del «yo» frente a la colectividad. La relación yo - sociedad, comparable a la existente en la fiesta flamenca, en el sentido ceremonial de este tipo de celebración, entre el oficiante-cantaor y el grupo, el Hombre y la colectividad, caracterizó buena parte del teatro antropológico surgido en los años sesenta. Además, el grupo de flamenco se regía por un orden fijo similar al desarrollo de una ceremonia, estructura hacia la que evolucionaba cierto teatro de vanguardia:

Todas las juergas flamencas obedecen a un mismo ritual y siempre son los mismos los oficiantes y, más o menos, la progresión del acto [...] Canta el cantaor y en su cante va la comunidad en pleno y, al hacer el compás, la comunidad asiente a la interpretación del oficiante y participa en ella y, a veces, si la guitarra pasa de mano en mano, o si hay varios cantaores, hace sin quererlo de juez esta comunidad que se siente identificada, expresada y vivida en el cante.²¹⁴

El actor-bailaor no representaba, sin embargo, una posición individualizada, distante o ajena al coro, sino que las raíces telúricas de la cultura flamenca hacían que este individuo, a través de su gesto, movimiento y voz, se disolviese en la colectividad para convertirse en expresión, no solo de un «yo» sino de todo el coro que se identificaba con él. De este modo, el actor adquiría una función catártica, ya que a través de él se expresaba un pensamiento colectivo, un imaginario y unos arquetipos que sostenían una cultura. En este aspecto, el flamenco poseía algo de mítico, porque, al igual que el mito, se convertía en la expresión justificadora que ofrecía cohesión a todo un pueblo. La rebeldía del bailaor era la rebeldía de todo el pueblo. Él, a través de la autenticidad de su expresión, conseguía que su odio, su angustia y su violencia se

²¹⁴ Texto extraído de la conferencia de Francisco Díaz Velázquez, «Discurso de la Gran Bola Negra» (pp. 35-36) y reproducido parcialmente en Pérez Coterillo [mar. 1973, 69].

convirtiesen en el odio, la angustia y la violencia de toda la colectividad, que, deslumbrada por la fuerza oculta que mostraba el bailaor-cantaor-actor, se llenaba de su misma energía. Aplicando estos comportamientos de la fiesta flamenca al teatro, resultan muy ilustrativas las palabras de Artaud [1964, 46], acerca de la función del arte escénico «révélant à des collectivités leur puissance sombre, leur force cachée, elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela».

Parece justificado, pues, el progresivo acercamiento que tuvo lugar en España entre el teatro de vanguardia de carácter antropológico y el flamenco. Ya en 1962 Roger Planchon, director del Teatro de las Naciones, encargó a Monléon la dirección de un nuevo espectáculo flamenco sospechando la fuerza que esta forma artística podía llegar a aportar a la expresión teatral. El fundador de *Primer Acto* intentó una integración mayor entre teatro y flamenco, de modo que este no fuese un simple añadido o un mero adorno de la obra teatral: «Ni “ballet español”, ni puro y simple traslado del “cuadro”, con la fragmentación consiguiente del espectáculo y su reducción a una serie de cantes y bailes inconexos» [Monléon, 1967, 62]. El resultado, *Antología dramática del flamenco*, valió a Manuela Vargas un premio del Teatro de las Naciones. El éxito llevó el espectáculo del Recamier al Vieux Colombier, y de ahí a Italia e Inglaterra. Dos años más tarde, animado por el éxito, decidió continuar con la investigación sobre la condición dramática del cante recurriendo a *Poema del cante jondo*, de Lorca. De ahí surgió *Lorca y el flamenco*, con una parte más tradicional o popular organizada en Sevilla y otra más estilizada a cargo de José de la Vega realizada en Barcelona, con decorados e iluminación de José María Espada y Gerardo Malla como declamador. El montaje se presentó en el Eliseo de Roma en 1964. Monléon intentó recrear un ambiente afín a aquel en el que originariamente tenía lugar el cante de manera que este cobrase su fuerza originaria: «el problema estará en no traicionar la sustancia sociohistórica del flamenco, procurando que su traslado a los ámbitos propios del espectáculo no acarree su falsificación o su desdramatización» [Monléon, 1967, 66]. La crítica elogió la fuerza en la interpretación de los cantes, así como la creación de una atmósfera ceremonial a partir de unos elementos mínimos:

José de la Vega ha conseguido, con una asombrosa simplicidad de medios expresivos, suscitar en el público la congoja de las más severas procesiones. Frente a ellos, Trino España, Matilde Coral, Amapola, Rafael Cortés, Paco Izquierdo, daban la versión exuberante, desencadenada y abierta del flamenco [Pecci, 21.3.1964].

A pesar del éxito de la empresa, el ensayista abandonó las investigaciones dramáticas con el flamenco dados los crecientes problemas de producción. Más tarde, atraído por el *Oratorio* del TEL, volverá a ponerse en contacto con el mundo del flamenco y el teatro para instalarse, ya durante años, como asesor de Salvador Távora en La Cuadra.

Alfonso Jiménez Romero, al igual que Eugenio Barba, refería en las primeras líneas de un estudio sobre su teatro la profunda impresión que le causaron en la infancia las procesiones de Semana Santa. La labor posterior de ambos creadores estuvo marcada por la búsqueda de ese temblor mágico que inspiran los ritos de la Semana Santa:

Y hablando de ritos, el rito andaluz por excelencia, la Semana Santa, me producía, cuando muy pequeño, un terror espantoso. Por los nazarenos. Aquellos seres con capirotos y cirios me parecían un rosario de fantasmas. No los podía resistir. Y cuando me llevaban a una procesión, los gritos, los llantos y los berridos estaban a la orden del día. Pero con el tiempo, la cosa cambió mucho [Jiménez Romero, 1996, 21].

El autor sevillano, que dio sus primeros pasos en el teatro en el TEU de Sevilla, estuvo ya desde entonces guiado por la búsqueda de una teatralidad telúrica que arrancase de lo más hondo de un pueblo. Con motivo del montaje de *Vida y muerte de Severina*, de Joao Cabral de Melo —autor brasileño que introdujo en la escena los ritmos y formas de las tradiciones de su tierra— Alfonso Jiménez tuvo oportunidad de oír una grabación de la obra y quedó impresionado ante la fuerza expresiva que adquiría:

Toda ella se cantaba a ritmo de samba y músicas tradicionales brasileñas. Recuerdo que cuando yo escuchaba aquello me parecía imposible que pudiera

existir un teatro tan vivo, tan verdadero y tan fuertemente enraizado en la música y el acento de un pueblo. Aquella tarde, allí, en el Aula de Música de mi Facultad, se empezaron a tambalear todos mis conceptos fundamentales del teatro. Y cuando después leí el texto de la obra, poético y diferente, ya fue el colmo [95].

El autor sevillano había descubierto un texto dramático abierto, sin apenas acotaciones, un texto que demandaba otro tipo de teatro, que exigía un espíritu creador totalmente diferente por parte del equipo de montaje. La deducción fue inmediata: «Si los brasileños la han montado con sus ritmos de samba, ¿por qué nosotros no la hacemos con los nuestros, es decir, con flamenco?»[95]. No se atrevió a proponer su «descabellada» idea a Arbide y se conformó con escribir los romances cantables y una petenera a Trinidad Romero. La obra fue un éxito que llegó hasta al Infanta Beatriz el 17 de enero de 1968, donde permaneció quince días.

Frente a las tradiciones escénicas que partían de una imitación de aquello que de forma escasa llegaba del extranjero: el Living Theater, fragmentos teóricos y obras publicadas en *Primer Acto* o *Yorick*, alguna visita al Festival de Nancy, etc., Jiménez Romero, a diferencia de la corriente principal de teatro antropológico desarrollada en España, insistió desde sus comienzos en la necesidad de partir de lenguajes y formas enraizadas en la cultura española. Sin dejarse cegar por la atrayente novedad de la estética de los grupos norteamericanos o el cientifismo que imponía Grotowski a su investigación teatral, supo mirar hacia dentro para descubrir la fuerza escénica y el poder de comunicación que escondían muchas de las tradiciones y los géneros artísticos más populares:

Nosotros, por el contrario, vivíamos de espaldas a las verdades de nuestra cultura popular y solo atendíamos a lo que nos venía de fuera envuelto en el celofán engañoso de la modernidad. Él supo, desde el principio, que teníamos en nuestra propia casa los materiales adecuados para realizar con éxito ese trabajo [Fernández Bañuls, jun. 1996, 1].

Ese mismo verano entregó los primeros fragmentos de *Oratorio* a Bernabé, poco antes de partir para Madrid al curso de CDM1 donde acabaría la obra. A la vuelta, por motivos profesionales, recaló en Arahal, un pequeño pueblo de Sevilla, donde existía el Teatro Estudio de Arahal. El autor comprobó con asombro cómo el modesto grupo local de teatro, tras una mediocre representación de *En alta mar*, de Slawomir Mrozeck, olvidaba el fracaso de la representación con la juerga flamenca, el canto y el baile: «Las coplas obraron el milagro, porque aquella gente, que había pisado con torpeza el escenario durante la representación de la obra polaca, era la misma que ahora relucía y lo pisaba con la majestad y la seguridad de quien pisa su propio terreno. Yo contemplaba aquello sin acabármelo de creer» [109].

Acababa de encontrar el grupo idóneo para la representación de su Estudio Dramático sobre poemas de Lorca y el flamenco. Esta era su primera dirección de escena y optó por partir de cero, recurriendo únicamente a la materia prima en bruto que se le ofrecía. Este peculiar modo de montar obras ha marcado su producción y su teatro posterior: comenzar con gentes de escasa preparación teatral, materiales cercanos, familiares a la vida cotidiana, pero extraños al escenario; en una palabra, extraer la teatralidad de la inmediatez cotidiana de modo que la identificación del público con el teatro fuese directa. Para el vestuario —uno de los aspectos por el que mostró más devoción— se sirvió, por tanto, de ropa de faena de campesinos de pueblo: «Ellas con medias negras de hilo, alpargatas, o de hábito morado. Tenía que ser ropa verdadera y usada. Esto, en aquella época, era de un atrevimiento inaudito» [110].

La escenografía, de tipo ambiental, aprovechó una vieja iglesia que había sido quemada y seguía sin restaurar, la Veracruz: «[u]na iglesia, en fin, llena de misterio, de ecos y de soledad, como todas las iglesias antiguas» [111]. El escenario estuvo constituido por un ámbito blanco de cal iluminado a contra luz: «Tenía pequeñas luces en el suelo o dirigidas a las manos y al rostro de los personajes. Con ello conseguí un “universo” de luces y sombras» [110]. Lebrillos vidriados con velas encendidas en su interior y candiles de aceite acentuaban la atmósfera de recogimiento y misterio. El «Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía» se planteó a modo de velatorio de pueblo, recreando toda la ritualidad de estos actos. La segunda parte era un estudio

dramático del «Romance de la pena negra», por soleá, el «Gráfico de la petenera», por seguidilla, y el «Romance sonámbulo», por serrana. La interpretación alcanzó a sobrecoger al público: «Por mi parte, tuve la experiencia de haber conseguido algo verdaderamente autóctono, fuertemente enraizado con lo nuestro. Por esta razón, y porque era bellissimo de ver, fue recibido por el público de aquella manera tan emocionada y tan emocionante» [112]. Fue entonces cuando Bernabé, después de haber estrenado la primera versión de *Oratorio*, presenció el espectáculo, *Romancero y poema del cante jondo*, de Alfonso Jiménez Romero, y quedó impresionado por la fuerza expresiva del flamenco y el sistema de iluminación con velas dentro de los lebrillos.

El dramaturgo y director sevillano siguió desarrollando investigaciones en torno a la dramatización del flamenco. Ese mismo año, en Paradas, montaba *Pasión y muerte del Amargo*, también sobre el poema lorquiano. En él desarrollaba la fuerza de las imágenes lorquianas para expresar la tragedia del pueblo gitano, marginado, de un lado para otro, perdido en un monte oscuro. Se mantuvieron los vestidos habituales de la gente del campo, lo cual, en palabras de su autor, «comenzó a dar una realidad tremenda y una ferocidad extraordinaria a aquellas funciones» [Pérez Coterillo, oct. 1972, 30]. Al mismo tiempo intervino en la segunda versión de *Oratorio* y compuso algunas letras para *Quejío*, montado por La Cuadra.

10. La Cuadra: *Quejío* (1972); *Los palos* (1975)

Salvador Távara, uno de los flamencos llamado por Paco Lira para intervenir en *Oratorio*, descubrió en el modelo de creación del teatro antropológico la posibilidad de utilizar este tipo de arte escénico como un medio para devolver al flamenco el sentido que estaba perdiendo. Ya no se trataba de renovar el hecho escénico por medio de otros lenguajes, como el del flamenco, sino de poner el teatro al servicio del cante y el baile para crear las condiciones necesarias a fin de que este recuperase su significado histórico y social. El punto de partida no era, pues, como en el caso del TEL o Alfonso Jiménez Romero, el teatro, sino el flamenco. Más que de una dramatización del flamenco hay que referirse a la *flamenquización* del teatro, ya que, en estas propuestas, los códigos del

flamenco, el baile y el cante, llegaron a ser dominantes por encima del resto de signos teatrales tradicionales. Ya no se introducía el flamenco dentro de un drama o como elemento de énfasis de una situación, sino que la misma trama surgía de él. La innovación que supuso la creación teatral tomando como punto de partida esta expresión popular arrojó notables resultados para la historia de la escena contemporánea española. Tanto la utilización que el TEL hizo del flamenco como el trabajo de Távora partieron de una interpretación social e ideológica de este: el cante y el baile andaluz como la expresión desgarrada de un pueblo que sufre. En este sentido, la empresa de devolverle al cante su significado originario pasaba por la creación de las condiciones necesarias para que este recuperase una razón de ser. La escena debía crear, pues, una situación de opresión que provocase la tensión necesaria para que el grito de rebeldía, de sumisión, de llanto del cante volviese a tener sentido:

Me planteé entonces la necesidad de investigar en el pasado, no de cómo cantaban nuestros bisabuelos, sino «por qué», y llegué a ver muy claro que un ¡ay!, su ¡ay!, antes de ser producto utilizable, era el grito inconcreto, temeroso, resignado y conformista, que, en el límite de lo posible, denunciaba la aplastante situación socio-económica en que vivían [Távora, 1975, 16].

De este modo, La Cuadra nació con el propósito de ofrecer una significación concreta a un código de comunicación, como es el baile y el cante, que había perdido su motivación y, por tanto, su sentido. El teatro antropológico, su modo de crear la obra a partir de una idea y no de un texto y su constante búsqueda de medios sensoriales de comunicación que permitiesen transmitir aquello para lo que las palabras ya no servían, se presentaba como el medio idóneo para esta labor de renovación del flamenco:

El grupo La Cuadra ha querido que el lenguaje suyo y de los suyos volviera al lugar que histórica y políticamente le corresponde. Salieron para rescatar una imagen mil veces prostituida. Salieron a decirnos que ese lenguaje es hijo de unas vivencias, de un dolor secular, y que no aceptan que los herederos de quienes provocaron ese dolor aplaudan su expresión con complacencia [Monleón, 1975, 11].

Con este fin, surgió *Quejío*. El punto de partida fue una idea, «un duro esquema abierto a la aportación de vivencias individuales» [Távora, 1975, 17]. El director de La Cuadra, como hombre totalmente ajeno a los ambientes teatrales, prescindió de la palabra para moverse entre los lenguajes que él dominaba: el cante y el baile. La palabra se le presentaba como un elemento extraño a su medio natural, desgastado y falto de eficacia comunicativa:

Las frases escritas o las palabras son muchas, y el manejo o dominio de las mismas escapaban, y escapan, a mi autodidacta «formación cultural». En mi medio usamos muy pocas, y las que utilizamos han llegado a nosotros tan sueltas, tan gastadas y tan hechas que, aun deformándolas para quitarles el sello «cursi» que traen de su esfera y ponerlas más al nivel de dureza de nuestros gustos, no nos sirven más que para entendernos muy elementalmente [Távora, 1975, 28].

Tan solo se buscó algunos asesores que le pudiesen orientar en el nuevo mundo en el que se había introducido. Monleón hizo de ayudante en algunas cuestiones teatrales como la producción del espectáculo, Alfonso Jiménez Romero contribuyó a la escritura de las letras y a las últimas fases de los ensayos y, a partir de la intervención den el Festival de Nancy, Lilyane Drillon trabajó como asistente de producción. El objetivo dramático fue crear una situación límite de angustia, enfrentamiento u opresión tal que obligase al cantaor y al bailaor a la confesión más sincera, tan sincera que la representación se convirtiese en verdadera presentación: «Así surgió el espectáculo, sin palabras, sin tiempos ni actos calculados por condicionamientos, con los elementos necesarios para provocarnos la confesión, y cambiada la necesidad teatral de representar por el deseo —consciente— de mostrar» [Távora, 1975, 17].

La situación inicial se basó en el enfrentamiento entre la resignación del individuo y los condicionamientos sociales. Para su expresión escénica se recurrió a los mínimos elementos, de modo que la formulación adquiriese su máxima sencillez, pero, al mismo tiempo, su mayor eficacia y fuerza sugeridora:

Pensé que, si habíamos nacido con muchas cosas que nos «pesaban» y a las cuales estábamos «amarrados», el lenguaje para contarlos podría ser facilísimo, sencillísimo. Algo que entendiéramos, viéramos y sintiéramos todos: un bidón cargado de piedras, con un peso real, y unas cuerdas o maromas enganchadas a él con sus extremos preparados, a las que, llegando con todas nuestras atávicas herencias de prejuicios, y nuestra manifiesta y cantada resignación ante «lo que es», nos amarraríamos arrodillados [Távora, 1975, 28].

La obra se estructuró en diez ritos o ceremonias a lo largo de las cuales se sucedían cantes y bailes que, a modo de rituales, iban expresando los diferentes estados de ánimos.²¹⁵ La imagen esencial y mínima del espectáculo que introducía la tensión y servía de motor era la de un bidón lleno de piedras del que colgaban varias sogas a las que se ataban unos hombres para intentar moverlo siempre en dirección al público. La obra comenzaba con Jaime, el guitarrista,²¹⁶ que se acercaba a través del público arrastrando cadenas y con un candil en medio de la oscuridad reinante. Después de encararse al público, alumbrándole y preguntándole el porqué de su visita, se acercaba a un hombre que se adivinaba en escena y aproximaba la luz a sus manos. Son las primeras manos atadas a las sogas del bidón. Progresivamente empezaban a encenderse más candiles y a sonar el martinete. Una mujer entraba arrastrando los pies para sentarse frente al fuego, situado a la izquierda en primer plano. Mantenía durante todo el espectáculo una actitud contemplativa, silenciosa y de rezo, símbolo de la mujer andaluza pobre, resignada a la contemplación de la tragedia.

El rito segundo comenzaba con el Cante de la Trilla y la llegada de Salvador que, sumergido en el cante del taranto, expresaba la desesperación, alternada con el zapateado insistente de Juan, el capataz. Al parar el baile, Salvador intentaba por primera vez mover el bidón: «Los últimos tercios de su cante han sido ya dichos desde la impotencia de sentirse solo en el intento, todo su cuerpo en tromba hacia nosotros, suspendido,

²¹⁵ Puede consultarse una minuciosa descripción del espectáculo en Ortiz Nuevo [1975].

²¹⁶ Los nombres que aparecían en la descripción del espectáculo eran los nombres reales de los actores: Joaquín Campos, Jaime Burgos, José Domínguez, Leonardo Rodríguez, Miguel López, Angelines Jiménez, Conchi Suárez, Juan Romero, José Suero y Salvador Távora.

porfiando inútilmente por remover un poco siquiera el bidón, roto su esfuerzo, quebrado en el último arranque y en la última voluntad» [Ortiz Nuevo, 1975, 50]. Miguel llegaba en ayuda de Salvador, completando el cante, pero ambos, junto con José, volvían a quedar exhaustos por los inútiles esfuerzos: el bidón permanecía inmóvil. Ante la altanería de Juan, desafiante y poderoso, los demás estaban rendidos, condenados al rito de la bulería: «El trigo pa los señores, / pa ellos las alegrías, / ¡compañeros de mi arma! / pa nosotros los sudores» [52]. Mientras tanto, la figura del capataz, imponente, en primer plano, «baila dominando aún más desde su altura, atravesando con su taconeo feroz las vencidas y humilladas resistencias de los otros» [52]. La figura de Juan comenzaba, fruto de la contradicción de su situación social como servidor de los señores, a cansarse, a inclinarse en su verticalidad, a luchar por llegar solo al último compás ante la indiferencia de los demás, rendidos en el suelo. Con la *arboreá*, volvían los tres a tirar de las sogas, pero Miguel terminaba desistiendo, abandonando su soga, huyendo, abatido, al exilio, hundido en el compás de la seguidilla: «Salí de mi tierra / me fui con dolor. / Si hay quien reparta justicia / de mí se olvidó» [62]. La flauta acompañaba el silencio de rabia e impotencia que dejaba la salidad de Miguel.

El rito octavo volvía de nuevo con la seguidilla de la desesperanza a la que Juan terminaba sumándose para unir sus fuerzas a los compases de sus compañeros hasta llegar a un ritmo frenético de furia y lucha que conducía a la desesperación más absoluta:

en unas manos que se encadenan para liberarse, en un taconeo despiadado que golpea y golpea para liberarse, aligerando cada vez más el camino de la seguriya, forzando con la furia de los pies resueltos su ritmo terrible, ahogando las voces que no surgen porque hay una locura total de seguir bailando, las manos allá arriba presas, ansiosas por tirar y tirar del bidón; libres los pasos, libres y ciegos para recorrer todo el espacio necesario, fijo su compás, loco su ritmo sobre él, sujeto y obligado en un esfuerzo insólito, desesperadamente real, cruel hasta el último momento, allí donde imposible es una mayor velocidad de taconeo y todo el cuerpo, entero y roto, se desploma y cae [66].

La petenera expresaba, cerca del final, la desolación de los tres hombres tendidos en el suelo, único momento en el que la mujer, desde su llanto silencioso, levantaba su voz para que no faltase la voluntad de seguir adelante. Ya en el rito final, sobre un ritmo de golpes secos, se comenzaba a alzar la voz de Salvador pidiendo ayuda al público. La obra llegaba al clímax: «a mí me falta en la vía / hasta un peaso de pan, / ayuarme que no pueo / que ya no poemas más. / Y esta es la verdá: / las caenas que tienen mis manos / caenas que quiero arrancar» [72]. De nuevo volvían a tirar, solidarios, para mover el peso de la terrible presencia del bidón hacia el público y ofrecerles las cuerdas.

Como en el caso de *Oratorio* u *Oración de la tierra*, de Alfonso Jiménez Romero, *Quejío* recurrió a una escenografía con escasas presencias, pero extraídas directamente de la realidad inmediata: un bidón que podía encontrarse en cualquier patio andaluz, los candiles, las hoces, unas cuerdas tomadas del muelle y un banco del mismo local de La Cuadra completaban el *atrezzo*. Los objetos, golpeados por el haz de luz de un rudimentario equipo, adquirían una insólita realidad expresionista. El bidón, frente al resto de los objetos de honda raigambre cultural, suponía un elemento cotidiano pero extraño a las raíces del pueblo, un intruso cuya presencia en el escenario canalizaba toda la obra. Objeto opresor lleno de piedras o adoquines que remitía al mundo laboral y anticipaba ya la introducción posterior de maquinaria como símbolo dinámico de la opresión del individuo en la obra de Távora. La omnipresencia material, física e inmediata del pesado bidón sustituía, a través de una comunicación sensorial casi violenta, el didacticismo por la catarsis:

El bidón y sus cuerdas, precisamente por su directismo, huye de toda posibilidad didáctica; está ahí desde un principio, y desde el primer momento controla y dirige la escena con su estática mudez, ya sea el baile terrible de Juan, o el desgarró de un cante de Salvador. Pero, además, este elemento central, que con el esfuerzo de todos, y con la ayuda final de los espectadores, ha de resultar vencido, se mueve por el esfuerzo común, sirve de catarsis no solo a los actuantes, sino también a los espectadores que con ellos se identifican, haciéndose al final compañeros y cómplices. Como a la salida de un ceremonial

religioso de tiempos infantiles, todos salíamos encontrándonos mejores, y con cierta sensación redentorista [Rodríguez Piñero, set. 1988, 70].

El vestuario se redujo a la ropa que usaban los intérpretes diariamente. Se intentó eliminar cualquier rasgo de representación, de imitación o falsedad, todo debía ser estrictamente real. La autenticidad de una realidad doliente que era la realidad de los integrantes del grupo no dejaba lugar para imitaciones. El mantener los mismos nombres de los actores era un rasgo más que apuntaba a este deseo por alcanzar la autenticidad máxima del espectáculo.

La idea de intentar mover un bidón lleno de piedras por medio de unas sogas constituía una sencilla, pero al mismo tiempo eficaz metáfora de la lucha del individuo con el medio social expresada a través de un lenguaje esencialmente físico, sensorial, que pondría a los actores en la situación límite necesaria para hacer surgir el canto. Távora renunció a una trama o desarrollo argumental para reducir la obra a un enfrentamiento esencial que pasaba por diferentes fases: la desesperación, la traición, la soledad y, finalmente, la unión para conseguir moverlo. Tanto para los espectadores como para los mismos actores —todos ellos ajenos al mundo del teatro—, el hecho central no consistía en entender algo, sino en llegar a sentir, y, a partir de la sensación física, llegar a la reflexión:

Por eso importó, al principio, que mis compañeros no entendieran muy bien el sentido de las amarras y el peso; importó que lo vieran físicamente, que les revelara realmente su impotencia individual, y que, de manera inmediata, les causara una pequeña reflexión sobre sus resignadas situaciones de amarrados en que, después de arrodillarse, se encontraban en el momento mismo del ensayo. Seguro que irían —y fueron— como yo, en un proceso pausado de reacciones vivenciales [Távora, 1975, 29].

La presencia material de los objetos en escena y la relación física de los actores con estos debía convertirse en desencadenantes del conflicto dramático. Esta especie de imposición escénica extrema evitaba que los intérpretes, carentes de experiencia actoral,

no tuviese más que dejarse llevar por la provocación. La misma penumbra en la que tenía lugar la representación invitaba a la confesión, al intimismo, al encuentro del actor con su propio «yo» social e histórico. El actor, entre objetos que le eran familiar, y sometido a una fuerte presión física debía liberarse de toda inhibición para dejar salir su angustia interior, de modo que, a partir del lenguaje material, la obra evolucionase por sí misma:

Era todo bruscamente intuitivo. El desarrollo mismo de nuestras respuestas corporales y «espirituales» ante esa lucha exterior e interior que en la semioscuridad nos arrancaba la presencia material de nuestra situación en el momento anterior, determinaban el momento mismo y fijaban el ritmo, el clima, y el compromiso inevitable, ante lo inmediatamente posterior [Távora, 1975, 31].

Las exigencias físicas de la realización del espectáculo, con la presencia constante del bidón como peso material, imponían un ritmo orgánico a la obra, resultado de la sucesión de estados anímicos de tensión y relajación, lucha y desesperación, apoteosis y silencio que se alternaron. Como en el teatro pobre de Grotowski, los actores llegaban hasta el agotamiento físico que introducía momentos de silencio, consecuencia natural de su misma estructura material:

Los silencios eran espontáneamente respetados. Obedecían a un agotamiento orgánico. Surgían después de llevar brutalmente al límite una expresión colectiva de tensión. Eran como pequeñas y misteriosas plataformas de respiro a las que se llegaba sin fuerzas, para descansar y continuar. Una extraña armonía sugerente e inmediata hacía que todos los estados del cuerpo y el pensamiento siguieran el camino de los puntos de referencia fijados, que conducían, por todos los rincones del espacio, a la única salida posible como final de nuestra situación en la vida y en la escena: la unión.

Ritualidad, pobreza, catarsis, comunicación sensorial, materialidad de los objetos y fisicidad de los cuerpos en la escena, sudor, baile y cante, ritmo de tensión y relajación, de lucha y silencio, de grito y desesperación, fueron los elementos sobre los que se construyó el lenguaje escénico de *Quejío*. El teatro ritual al servicio de un compromiso

social adquiriría así toda la validez y actualidad dentro de la lectura ideologizada que este movimiento recibió en los años sesenta. Sin renunciar a la labor de crítica social que caracterizó el realismo, pero lejos ya de sus códigos miméticos, el teatro antropológico basado en el flamenco consiguió ofrecer una nueva propuesta formal que imprimía una desconocida eficacia a la denuncia de la injusticia social.

Por intervención de Monleón, *Quejío* se estrenó en el Pequeño Teatro de Magallanes del TEI el 15 de febrero de 1972 a la una y media de la madrugada, a continuación de la función habitual. Gracias quizás a su aparente forma de tablao flamenco, el espectáculo logró esquivar la censura. Llevado a la escena de manera experimental y en difíciles condiciones de lanzamiento, llamó la atención de parte de la crítica y, sobre todo, del público asiduo a esta sala que hizo que permaneciese en cartelera durante dos meses. A partir de ahí el montaje, a lo largo de tres años, fue pasando por gran parte de España, el Teatro de las Naciones, de ahí a toda Europa, sin faltar la gira por Latinoamérica.²¹⁷ A pesar de lo cual, la primera recepción en la prensa española no reflejó la tremenda impresión que produjo la representación en París, de donde le llovieron ofertas para todo el mundo. La obra se siguió representando por España en años consecutivos. Hacia finales de 1976 se habían alcanzado 1.085 representaciones [Gómez, R., set. 1988, 24]. La mayor parte de la crítica mostró su admiración ante la pobreza de medios, su fuerza expresiva y el poder subyugante que adquiriría el tono ritual y desgarrado del espectáculo. Fernández-Santos [jul.-ag. 1972] se refirió a la obra en los siguientes términos:

Una mujer enlutada perfumaba el ámbito como en una ceremonia ancestral, quemando yerbas aromáticas en un brasero. Los cuatro hombres y la mujer penetran en el desolado lugar tras una larga preparación de silencio profundo, arrastrando penitentes cadenas de forzados. Entran en silencio, poco a poco, interminablemente. Y de improviso, rompen a cantar, y su cante es un grito, un «quejío», un llanto inconsolable, el sollozo del cante jondo. [...] el gran ritual del

²¹⁷ Se publicó un listado completo de todas las representaciones de esta obra en *Quejío...*, [1975].

pueblo andaluz manifestándose como la antigua queja de una comunidad oprimida.

A diferencia de otras propuestas de teatro ritual que por su exceso de esteticismo, su carácter ahistórico y su falta de compromiso social fueron rechazadas por la crítica más progresista, *Quejío*, dada su fuerte carga social, consiguió aunar ritualismo, innovación escénica y ruptura de lenguajes tradicionales con un marcado carácter de crítica social. Así lo apuntaba, por ejemplo, el crítico de *Ínsula*:

Antes que estética, antes que reflexión formal sobre un sentimiento o una situación humana, el cante jondo es la traducción directa, no mediada ni reflexiva, de una protesta física. De ahí que el protagonista de este sorprendente espectáculo sea el esfuerzo y, en concreto, el esfuerzo degradador, el esfuerzo del oprimido, la fatiga.

El diario *Le Monde* calificó la representación en París como la revelación del festival del Teatro de las Naciones de 1972: «No importa si no se comprenden los textos: la verdad de los símbolos, la belleza de los movimientos que se alejan de las convenciones coreográficas, las roncas entonaciones alcanzan una grandeza mítica que no puede dejar de emocionarnos» [Chao, 27.5.1972].

Entre los comentarios críticos que suscitó en los medios teatrales profesionales, cabe destacar igualmente la admiración que otros directores mostraron ante un espectáculo que desarrollaba un nuevo código escénico, pero que no provenía de una escuela teatral. La presentación de un lenguaje espectacular que había nacido de forma espontánea de un medio cultural y que satisfacía muchas de las búsquedas que cierto teatro de vanguardia estaba realizando en Occidente, como la economía de medios, la introspección en el actor, la expresión de lo invisible, la profundidad y fuerza de una comunicación no intelectual, etc., no pasó desapercibida. William Layton [*Quejío...*, 1975, 84], uno de los primeros defensores de un método sistemático de interpretación en España calificó la obra como un «milagro teatral», porque sin carecer de una rigurosa técnica, esta no había sido desarrollada de forma artificial, sino a través del flamenco:

«Hay una técnica antigua, heredada, espontánea, pero esto es otra cosa, esto es que hay una vía orgánica por dentro: la “cultura de la sangre” de que hablaba Lorca».

El 17 de agosto se estrenó en el Capsa de Barcelona donde conoció meses de éxito tan solo interrumpidos por la participación del grupo en el II Festival de Belgrado, donde obtuvo el II premio, compitiendo con directores del reconocido prestigio de Ronconi, Stein o García. A diferencia de la crítica de Madrid o la mayor parte de la recepción en el extranjero, el panorama crítico en Cataluña fue más frío. A pesar de todo, el éxito de público no faltó. Entre los decididos elogios, constaba el de Pérez de Olaguer [26.8.1972], quien calificó la obra como la historización del lamento de un pueblo: «Uno, en el teatro, pocas veces ha sentido los escalofríos recorrerle la espina dorsal como a lo largo de esa hora y media de la que tanto y tanto se podía escribir». A modo informativo, cabe apuntar algunas de las reacciones de rechazo que desde las posturas ideológicas más reaccionarias provocó el espectáculo, «Interino» [20.8.1972], desde las páginas de *Solidaridad Nacional* destacó el carácter demagógico e infantil de la obra:

hubo un momento en que de buena gana nos hubiéramos levantado de la butaca para gritar «¡Mentira!». Pero luego, a medida que la representación fue transcurriendo, se calmaron nuestros ánimos y la indignación se convirtió en risa. Porque «aquello» no era una estampa de esa Andalucía triste a causa de sus problemas (que los tiene), sino una Andalucía siberiana, en la que hay encadenados —el guitarrista lo está en escena—, velones tenebrosos (aunque se dice en una canción que les falta el aceite para el pan, cuanto tanto gasto se hace en dichos velones del mismo) [...] En resumen, todo es facilón, demagógico y exagerado hasta llegar a convertir el dramatismo en parodia.

Con *Quejío*, Távora sentó las bases de una dramaturgia propia que se consolidó en su siguiente espectáculo, *Los palos*. La creación de este montaje partió de unos textos sobre los últimos días de la vida de Federico García Lorca propuestos por Monléon, que el grupo pronto situó en función de sus propias vivencias expresadas a través del cante y el baile. Como explicó Távora [set. 1988, 83], a pesar de haber querido encontrar un

equilibrio entre la verdad del texto y la realidad de los miembros del propio grupo, esta última terminó imponiéndose:

el resultado ha sido que esa realidad vivencial se impuso y desplazó en casi todos sus puntos a la noticia concreta, al documento; habíamos encadenado nuestros motivos fundamentales, emocionalmente, con tal intuitiva coherencia, que el espectáculo surgió, con sus propios signos, más allá de las situaciones y las palabras de la narración, destrozando el equilibrio planteado y rechazando por su unidad y redondez cualquier individualismo biográfico que transcurriera paralelo por importante que fuera. A partir de este descubrimiento, a Lorca lo perdimos como protagonista para volverlo a encontrar más tarde, mezclado entre nuestra propia realidad, entre nuestros propios sufrimientos, entre nuestras propias aspiraciones...

Aunque el punto de partida teórico fuesen, pues, los textos de Lorca, el trabajo pronto pasó a desarrollarse a partir de la propia realidad del grupo. Távara, una vez más, rechazó el intento de recrear o imitar otra realidad, para construir la suya propia. La situación de partida, los últimos días de la vida del poeta, no fueron más que el motor para enlazar con una verdad más inmediata: la que vivían los intérpretes como pueblo andaluz. De esta suerte, La Cuadra asumía la muerte de Lorca no únicamente desde un punto de vista histórico, social o político, sino a un nivel humano y existencial. Tan solo se mantuvieron tres textos documentales de la criada que le llevaba la comida cuando estaba ya en la cárcel, textos que, a modo de monólogos interiores, se insertaron perfectamente en el ambiente intimista y ceremonial de la obra.

De nuevo se recurrió a un artificio escénico que sometiese a los actores a unas condiciones físicas que no permitiesen ningún viso de falseamiento o intento de imitación. Todo debía ser radicalmente real. El bidón lleno de piedras quedó ahora sustituido por ocho palos de 15 centímetros de grosor con los que se iban construyendo diferentes formas hasta completar una parrilla ensamblada en un marco de hierro. Este entramado de maderas se elevaba al final de la obra proyectando su sombra sobre el espectador, homenaje a los últimos días carcelarios del poeta granadino. La reja de

madera, con un peso de más de 300 kilos, era sostenida en un momento del espectáculo por dos actores con las ingles. Según declaraba uno de ellos, Miguel López: «El trabajo físico, el sudor conjunto nos llenaba de energía y, como en *Quejío*, nos entregábamos de verdad en cada representación» [Gómez, R., set. 1988, 23]. El juego a lo largo de la representación con los postes posibilitaba la creación de bellas imágenes escénicas, como la sombra del enrejado a modo de cárcel. La parrilla de madera, como el bidón de piedras, se imponía a todo el espectáculo como una presencia agobiante que cifraba el ritmo y el desarrollo de este. Las diferentes reacciones de los actores ante la estructura opresiva iba conformando el espectáculo que, como en el caso de *Quejío*, no nacía con un esquema predeterminado. Así lo declaró el director del grupo:

La estructura material, la parrilla, se mueve en función de lo que nos provoque a quienes estamos haciendo el espectáculo; así se ponen en movimiento todas nuestras vivencias; se pone en marcha toda nuestra historia; la parrilla es un elemento provocador que nos guía en escena. Varían las expresiones individuales porque no se coloca entre el palo y el cante al actor, sino al hombre [Alvarenga (entr.), verano 1975].

La construcción de madera se convertía en un símbolo de la opresión social, de la falta de libertad y hasta la marginalidad contra la que los actores luchaban tanto en el plano imaginario de la obra así como en el plano real de sus vidas, pues ambos coincidían. El juego de los intérpretes-actuales era descrito por Francisco Millán [set. 1988, 61] de la siguiente manera:

Los miembros del grupo, que se representan a sí mismo, característica fundamental —repetimos— de esta etapa, luchan, se debaten, caen aplastados, entre las sombras con las luces de velas, con grandes combinaciones de negro, por la mastodónica estructura, mostrando su esfuerzo, que es real, y se apoyan en sus cantes, gemidos y lucha.

Como en el caso de *Quejío*, el artilugio escénico obligaba a los actores a un esforzado trabajo colectivo, ya que únicamente entre todos podían levantar el enrejado, que, al

mismo tiempo, imponía una unidad material y rítmica a la obra. Bajo su peso real, no había lugar para el fingimiento o la interpretación imitativa, debían mostrar, a través del canto y el baile, su propia realidad de hombres oprimidos bajo unas determinadas condiciones sociales:

Saltando entre los palos se ha de bailar, de una forma seca y terrible, el certificado de defunción de Federico, debajo de ellos, como maderos de cruces, se ha de cantar con rabia la soledad y la impotencia. Pero estos palos desmanejados, se ensamblan, se unen como una red o como una reja, instalada sobre los hombres, que los irá aplastando, obligándolos al esfuerzo real de mantenerlos, subirlos, sostenerlos. [...] El que canta debajo de los palos, ha de sostener a la vez la parrilla, para no verse aplastado por ella [Rodríguez Piñero, set. 1988, 70].

Con respecto a su anterior producción, *Los palos* supuso una obra formalmente más abierta a una pluralidad de lecturas. Frente a la clara metáfora del bidón, la parrilla de madera se ofrecía como una imagen dinámica que oscilaba desde su insostenible peso sobre los actores hasta el enrejado negador de la libertad. El escenario se pobló de nuevo con cuerpos y objetos del mundo laboral, pero cargados de una violenta fisicidad, enfatizada por medio de un creativo juego de sombras y luces, el ritmo, el canto y el *pathos* desarrollado a lo largo del espectáculo.

El espectáculo se estrenó en Nancy el 7 de junio de 1975. El éxito de público y crítica volvió a lanzarlo por Europa y América, ofreciendo 169 actuaciones durante ocho meses. Muerto el general Franco alcanzaría las 194 representaciones en España [Gómez, R., set. 1988, 24]. En Nancy se ofrecieron 9 representaciones en un viejo gimnasio con amplio aforo repleto de público. En una mesa redonda organizada por Monleón [24.5.1975] a raíz de esta representación las opiniones fueron concluyentes en relación a la calidad del espectáculo. Nieva, que lo juzgó como una «notable» evolución en los lenguajes del grupo, calificó el dispositivo escenográfico como «muy serio y tan depurado como pueda ser una escultura de Chillida. Es una escenografía inmersa instintivamente en las corrientes más actuales de la plástica moderna» [72]. La mayor

parte de la crítica, como en el caso de *Quejío*, mostró de nuevo su admiración ante la fuerza comunicativa del montaje y la honda impresión que causó en el público, sin dejar de apuntar su ambigua naturaleza en los límites de la representación teatral:

Es difícil hablar de «teatro» ante espectáculos de esta índole. *Los palos* funciona a nivel de emoción, sin preceptivas, sin culturalismos. [...] Un trabajo realizado sin apoyatura escénica, en completa desnudez, a palo seco, desde la misma raíz del grito —que diría Federico—, que nos remite a un testimonio colectivo, que nos hace vibrar, sentir una emoción ruda y primaria, un íntimo estremecimiento catártico [Martín, nov. 1976, 43].

La empresa de devolver al flamenco sus raíces sociales y humanas por medio del teatro significó el surgimiento de un tipo propio de teatro antropológico que no partía de los modelos que impulsaron este movimiento, como Grotowski, Peter Brook o el Living Theater, sino de códigos y lenguajes desarrollados en el seno de una cultura a través de los siglos. Volviendo a la definición que ofrecía Barba [ab. 1988] de teatro antropológico como «teatro cuyo actor se enfrenta a su propia identidad» [139], el grupo liderado por Salvador Távora entraba perfectamente a ser uno de los exponentes más peculiares de esta corriente. La Cuadra, efectivamente, también buscó la expresión de sus propias inquietudes, miedos y experiencias personales, pero consiguió hacerlo por medio de un lenguaje escénico ya consolidado que conservaba todo el poder de comunicación de las estructuras nacidas de manera espontánea como expresión del subconsciente colectivo de un pueblo. Así lo explicaba el director del grupo:

Mi propósito como autor y director es ordenar las expresiones, no imponer ni dirigir. Las expresiones nacen auténticas, porque no se provoca a un actor que respondería con una técnica, sino al hombre que responde con sus vivencias, con sus recuerdos, con sus angustias, y, en algunos casos, como en *Quejío*, con su enajenación [Alvarenga (entr.), verano 1975, 48].

Sin embargo, el teatro antropológico no se agotó en la expresión individual del ser humano, en la comunicación de sus vivencias más profundas, sino que estas debían

establecer una relación con el ámbito de lo colectivo, con el grupo social y cultural del que venían los integrantes del grupo. De acuerdo al calificativo que aplicaba Brauneck [1993] al teatro ritual como teatro de la experiencia, la estructura del espectáculo debía surgir de la personalidad de los miembros, de su extracción social y medio cultural:

Hemos de confesar que no sentimos la tragedia por la vía de la literatura. La sentimos por la vía de lo vivencial y de lo inmediato, en función y como consecuencia de nuestro pasado, de nuestro presente y de los elementos materiales y cercanos que utilizamos para el desarrollo de nuestro lenguaje [Távora, set. 1988, 83].

La propuesta dramaturgica y escénica de La Cuadra satisfacía, pues, igualmente el segundo criterio fundamental en el que el fundador del Odin Teatret [ab. 1988] basaba esta corriente escénica, presentándola como «un viaje en la propia cultura e historia» [140]. La instrumentalización del teatro con el objetivo de devolverle al flamenco su originaria razón de ser dio lugar a un código escénico que se reveló como expresión profunda del individuo y de toda la colectividad a la que este pertenecía. El trabajo posterior del grupo ha seguido reivindicando el teatro como expresión última de lo más esencial y sagrado a una sociedad, de su concepción de la vida y la muerte, y sus creencias religiosas, a través de la búsqueda de formas de comunicación extraídas del medio social inmediato, de la realidad oculta y de la potenciación del poder expresivo del propio ser humano. En la ponencia del 5 de julio de 1989 en el Centro Cultural Europeo de Delfos con motivo del V Encuentro Internacional de Teatro Antiguo Griego, Távora [1991] seguía demandando la búsqueda de canales de comunicación presentes en la realidad pero ocultos y marginados por otras formas de expresión teatrales:

Se subvaloran la intuición, el riesgo, la utilización de elementos de comunicación como el ritmo, la magia, las imágenes, la música, los colores, los olores, la mecánica y todas sus posibilidades dramáticas, las técnicas de la luz, el canto, el cante, las acrobacias, las sorpresas emocionales del mundo de los animales, la sublimación de la geometría escénica y otros lenguajes que pertenecen al grandioso universo de las emociones y ocuparon un importantísimo lugar en el

nacimiento y desarrollo del teatro, en la metamorfosis difuminada de los rituales artísticos y sagrados como piezas teatrales, y en la estrecha relación que existía entre el público y estos espectáculos.

11. Alfonso Jiménez Romero y Francisco Díaz Velázquez: *Oración de la tierra* (1973)

Según contaba Jiménez Romero [1967], el día de Jueves Santo de 1971, acudió a una cita para conocer a Fernanda Romero, bailaora a la que había visto actuar en uno de esos espectáculos folclóricos de los años cincuenta, *Perfiles de bronce*, y figura central de su próximo montaje. Una vez más, el autor de *Oratorio* buscaba materia prima auténtica, algo sin deformaciones ni convencionalismo al uso, para que la escena se transformase, al contacto de una realidad profunda, al margen de imitaciones o recreaciones artísticas, en un prodigio de comunicación emocional:

Cuando aparecía Fernanda Romero vestida de blanco, jovencísima, bailando en homenaje a la mítica bailaora gaditana La Gamba, el Teatro San Fernando en pleno se transfiguraba, porque ella, cuando baila, se transfigura, se pierde en el misterio de la creación, vive el minuto eterno del arte [Jiménez Romero, 1996].

La flamenca, de renombre internacional, tras ver a su sobrino, Juan Romero, en *Quejío*, quiso participar en una obra de este tipo, en la que el canto y el baile recobraba la verdad, profundidad y fuerza que se le había negado en circuitos turísticos y bajo condicionantes comerciales.

El autor de *Oratorio*, asociado con Francisco Díaz Velázquez para la formación de una compañía profesional, pensó una vez más en la creación de un montaje a partir de la obra lorquiana, algo similar al espectáculo de Arahel pero a otro nivel. La propuesta volvió a funcionar; sin embargo, con el espectáculo prácticamente terminado, la prohibición de la familia de Lorca a la exhibición pública fue expresa, aduciendo que «El teatro es el teatro, y la poesía es la poesía» [Jiménez Romero, 1996, 125]. De modo que el autor y director decidió escribir su propia obra, *Oración de la tierra*. Junto con

Fernanda Romero, se reunió al resto del elenco, de los más diversos oficios, desde cabrero o albañil a costureras: Joaquín García Real, tamborilero del Rocio, José Domínguez, el Cabrero, cantaor que ya había trabajado en *Quejío*, Juan Luis Morilla y el conjunto de chicas de Paradas con el cantaor aficionado Manuel Reina Vargas, y, a la cabeza, Diego Clavel, cantaor. La elección de gentes ajenas al teatro le facilitaba la consecución de algo verdaderamente auténtico, lejos del mundo de la imitación o las convenciones adquiridas en la profesión. El mismo autor insistió en que en escena debían comportarse tal y como ellos eran, que no intentasen fingir nada que no fuera el ser ellos mismos: «the first thing he told the players was that they were not going to do “theater”» [Demetrio, 2.3.1973].

Oración en la tierra fue la tercera parte de una trilogía que comenzó con el cuento *Boca de cabra* (1967) y siguió con *Oratorio* (1968). Fue escrita en verso libre con predominio de estructuras paralelísticas propias de salmos y otras composiciones utilizadas en ceremonias. Está dividida en seis «rezos» que desarrollaban, de manera simbólica, un velatorio a un campesino asesinado por querer verle la cara a un caballero. De nuevo, los personajes son genéricos el Hombre, las Mujeres y, en el papel central la Mujer, simbolizando la Tierra, personaje contradictorio, encarnado por Fernanda Romero, que, a modo de sacerdotisa, sostenía una tensa relación tanto con el Coro de Mujeres, que la acusaba por haber permitido la muerte del Hombre —de aquel que labra la tierra y que ahora la riega con su sangre: «Ya está sonando la hora / y yo no puedo evitarlo. / Ay, si yo tuviera fuerza / para parar su caballo...» [Jiménez Romero, 1996, 165]—, como con el protagonista muerto, a quien seducía en un rito final de connotaciones sexuales.

Se buscó la plasticidad en la interpretación y en la escenografía a través de un marcado tono ritual: «La ritualidad se debe extremar al máximo en cada movimiento escénico, en los silencios, en los cánticos, en las actitudes, en el manejo de los distintos objetos, en los bailes y en todas y cada una de las ceremonias de que está compuesta la obra» [155]. El mismo autor advirtió de la posibilidad de introducir nuevos ritos de origen popular en la obra. Todo ello ambientado por el cuadro flamenco, un cantaor, un guitarrista, la flauta rociera y un tamborilero con su caña, que, a modo de coro,

participaba y comentaba las acciones que se desarrollaban en escena. La representación se dividió en tres ceremonias: Romance de la tierra vendida, Oración de las mujeres y Tenebrario de la tierra y el hombre, que avanzaban a un ritmo lento de melopea y letanía a lo largo de la hora y media de representación. Como en las obras precedentes, el autor optó por la presentación de una situación dramática límite apta para ser expresada por medio de formas ritualizadas y rechazó el desarrollo de un argumento. Una vez más, se potenció el *pathos* antes que el drama, la percepción emocional antes que la intriga y el desarrollo racional de un argumento.²¹⁸

En la escenografía se recurrió de nuevo a un ámbito cerrado y encalado que remitía al mundo andaluz, en él destacaban un pequeño altar con la imagen de la Dolorosa, «de las que tienen el corazón atravesado por siete puñales de plata» [157] y velas y candelabros que los mismos personajes colocaban y encendían como parte del ritual. Al otro lado, el coro flamenco, que asistía a la ceremonia impasible, con seriedad y respeto, pero como ausente. Los continuos efectos de luces y sombras se aprovecharon para imprimir misterio a «este retablo campesino». Pero no solo se utilizaron velas como elementos del rito, sino que, a lo largo de la representación, la Tierra esparcía un círculo de sal alrededor del cadáver, círculo que será respetado durante toda la obra, dos mujeres preparaban un «candelorio, doce lebrillos con cabos de cirios en el fondo que encienden con parsimonia religiosa» [179], la sahumera disponía su brasero junto al círculo, ya en el rito final, y esparcía el humo del sahumero por tres veces consecutivas al mismo tiempo que invocaba al Hombre, y, en la danza última del taranto, la Tierra, «vestida de blanco marfil arrastrando un soberbio mantón bordado del mismo tono» [185], acompañaba su baile incitante y provocador alrededor del Hombre con el repique oriental de los crótalos hasta envolverle en un lento abrazo que lo fundía con ella.

²¹⁸ La concepción de la obra teatral como la expresión de una pasión, lamento o queja venía a ser comparable con la teoría nietzscheniana de las primeras expresiones de teatro sagrado desarrolladas como formas de adoración al dios Dionisos: «El efecto de la tragedia antigua no descansó jamás en la tensión, en la atractiva incertidumbre acerca de qué es lo que acontecerá ahora, antes bien en aquellas grandes y amplias escenas de *pathos* en las que volvía a resonar el carácter musical básico del ditirambo dionisiaco. [...] mientras el oyente tenga que seguir calculando cuál es el sentido que tienen este y aquel personaje, esta y aquella acción, le resultará imposible sumergirse del todo en la pasión y en la actuación de los héroes principales, resultará imposible la compasión trágica» [Nietzsche, 1991, 218].

Imágenes, colores, sonidos, ritmos, gestos y olores que remitían al subconsciente colectivo de un pueblo dotaron a la obra de un poder de comunicación sensorial y hasta instintivo potenciado por siglos de tradiciones y ritos mantenidos en la cultura andaluza. Alfonso Jiménez aprovechó la ritualidad que caracteriza gran parte de esta cultura para, reinstrumentalizándola, construir un lenguaje escénico que establecía un tipo de contacto con el público diferente al que perseguía el realismo mimético. Dentro de la dramaturgia desarrollada por *Oratorio* y *Quejío*, *Oración de la tierra* volvía con una propuesta de teatro ritual que aprovechaba elementos hondamente enraizados en una sociedad para encontrar una comunicación más directa y menos intelectualizada:

En Andalucía casi todas las cosas se hacen de una forma ceremonial, hasta las más sencillas, incluso en las casas se quema el sahumerio, la alhucena, que se ha utilizado en *Quejío* [...]. Todos estos elementos están traspasados de una magia increíble, por eso a la hora de plantearme *Oratorio*, por ejemplo, tenía dos caminos: o bien hacer un drama rural, realista o de costumbres, cosa que ya no interesa a nadie y que tiene todas las puertas cerradas, porque la realidad se resiste a que la trasladen al teatro, o bien trabajar en una especie de realismo transfigurado, a través de una ceremonia. En este caso se establece un poder tal de comunicación por todo lo que allí se da cita que la obra se enriquece mil veces [Pérez Coterillo, oct. 1972, 32].

Andalucía no era, sin embargo, el único mundo al que remitían los ritos de los que se servía la obra. Alfonso Jiménez —como Romero Esteo— describía todo el mundo mediterráneo como una cultura atravesada por ritos, ceremonias y creencias trascendentales que pervivían en la imaginación colectiva de este pueblo, de ahí la posibilidad de recurrir a ellos para crear un lenguaje que aludiese a esas realidades ocultas que escapaban a las palabras:

Y con la austeridad, el rito coral y los cantos nos dimos de manos en boca con la cultura mediterránea, y volvimos a las fuentes y, sin querer, al teatro griego. [...]

Yo creo en el cante. En el misterioso poder del cante y en lo que se puede decir con el cante; también mucho más allá de las palabras.

A nadie de ningún pueblo de España, le resulta extraña la ceremonia. Aunque jamás haya participado en ninguna. La ceremonia es un atavismo ibérico [Bardón, 7.2. 1973].

Tras dos meses y medio de trabajo, la obra estuvo concluida y se estrenó, según la costumbre de su autor, en un pequeño pueblo, Puebla de la Cazalla, la Navidad de 1972, con el Cine San José abarrotado y la presencia de la compañía del María Guerrero incluido su director, José Luis Alonso, a quien le entusiasmó el espectáculo: «Fue una noche única en mis recuerdos» [Jiménez Romero, 1996, 125]. El éxito del estreno fue resonante con varias interrupciones por los aplausos. La obra se montó con el propósito de explotarla comercialmente en el Teatro Cómico de Madrid, con este fin, incluso los artistas flamencos tuvieron que obtener el carnet sindical. El estreno se produjo el 9 de enero de 1973 y se mantuvo durante cuarenta días para pasar al Teatro Muñoz Seca donde permaneció durante un mes. A medida que transcurrió el tiempo, el público fue respondiendo mejor. Sin el factor novedoso que potenció la recepción de sus antecedentes *Oratorio* y *Quejío*, *Oración de la tierra* obtuvo una acogida crítica menos mitificadora y más tibia que destacó en la mayoría de los casos la debilidad de un texto que no se encontraba a la altura del resto de los elementos escénicos, así como el ritmo monocorde del espectáculo, aunque también elogiaron de forma unánime el excepcional trabajo de Fernanda Romero y el cante de Diego Clavel.

La crítica de Madrid [Álvaro, 1974, 227-228], en general, lo calificó como inferior a los montajes que la habían precedido, con menos carga política y más esteticismo. En este sentido, García Pavón (*Nuevo Diario*) alabó la belleza de las imágenes, pero acusó la pérdida de sinceridad y fuerza, así como la escasa eficacia textual: «En *Oración en la tierra*, toda aquella sinceridad y reciedumbre, todo aquel espectáculo colectivo lleno de rural energía, se ha hecho estático, ha querido convertirse en colección de estampasseudolorquianas, en las que al faltar un texto de mérito, queda una presentación escénica muy bella plásticamente, pero sin eficacia textual alguna» [227]. Prego (*ABC*) criticó igualmente el excesivo tono lorquiano del texto y el carácter

superfluo de este frente a la fuerza del flamenco inserta en una estructura dramática. Elogió sobre todo la interpretación de los flamencos en una obra carente de acción: «El espectáculo dramático son ellos. Los dos, él y ella, acaban imponiendo sobre el escenario la única verdad acuciante de *Oración de la tierra*, especie de tragedia sintética sin acción» [228]. Lázaro Carreter (*Gaceta Ilustrada*), ante el segundo espectáculo de estas características, se preguntó por la suerte posterior de un tipo de dramaturgia algo repetitiva: «¿Qué porvenir aguarda a ese teatro ritual y profanamente litúrgico? Lo ignoro. Confieso una cierta fatiga ante el segundo espectáculo de tal carácter que contemplo [...] ¿Rebasará esa fase experimental, para afirmarse como espectáculo indefinidamente reiterable?» [228].

El espectáculo fue acusado por la crítica de corte social de ambigüedad ideológica, sobre todo frente a *Oratorio*, donde las claves estuvieron tan definidas. En *Oración de la tierra*, la función del rito no se prestaba a la misma lectura social: «Esto es lo que no está claro en el espectáculo. No hay una toma de partida a este respecto, uno no sabe si aquella realidad que potencia el rito es deseada o denunciada» [Pérez Coterillo, mar. 1973, 70]. En este sentido, el crítico de *Primer Acto* calificó el espectáculo de autocensurado y reprimido. Seguía existiendo la violencia contenida que había aparecido ya en *Oratorio* o en *Quejío*, pero, en esta ocasión, estaba encubierta —a juicio del crítico— por la insinuación plástica ritual. También le censuró la utilización de elementos muy concretos de una cultura muy determinada que podía hacer que la obra perdiese validez para públicos mayoritarios y se convirtiese en una especie de «liturgia para iniciados».

VI. DEL RITO AL TEATRO POPULAR: LA CEREMONIA GROTESCA

Ante la progresiva afluencia de corrientes teatrales originadas en el extranjero, primero con el teatro épico de Brecht y luego con el Living Theater, seguido de Grotowski y todo el movimiento de teatro antropológico, desde ciertos ámbitos minoritarios comenzó a surgir una reacción contra la adopción indiscriminada de teorías y lenguajes adaptados de grupos y directores foráneos. Desde los sectores que lideraban la renovación escénica a comienzos de los años setenta, fundamentalmente los grupos

independientes, empezó a desarrollarse un giro en la dirección de la búsqueda de nuevos códigos escénicos tendentes ahora a las tradiciones culturales y estéticas españolas. Los diferentes artífices del fenómeno teatral, desde los autores a los directores, se esforzaron en la creación de una gramática escénica que remitiese directamente a códigos culturales, sistemas iconográficos y temáticos, e imaginarios colectivos propios del mundo hispano. Esto no implicó, no obstante, la renuncia a los avances logrados en la concepción de nuevos modelos de creación teatral en los que el texto dramático había dejado de ser signo dominante. Si la influencia de las últimas corrientes teatrales llegadas del otro lado de Los Pirineos había sido fundamental para liberar el esclerotizado sistema teatral, ahora le tocaba el turno a la búsqueda, a partir de un sistema teatral dinámico, abierto y ágil, de lenguajes enraizados en las diferentes culturas nacionales.

Sobre la dramaturgia ritual, ya había surgido un código genuinamente innato a la idiosincrasia de ciertas regiones españolas: la dramatización del flamenco. El aprovechamiento de los códigos del baile y canto flamencos había permitido la creación de un teatro antropológico original. Años más tarde, e impulsado de nuevo a partir de sectores teatrales minoritarios, veía la luz una corriente teatral que conectaba, por un lado, con el movimiento de teatro ritualizante y, por otro, con motivos y estilos de hondas raíces ibéricas. De repente, la posibilidad de dar la vuelta al acto ritual que había centrado algunas de las últimas propuestas teatrales renovadoras de los últimos años se presentaba como un creativo ejercicio de resultados insospechados. La idea de hacer pasar la ceremonia escénica, los códigos ritualizados, por el filtro deformante de lo grotesco ofrecía un nuevo campo de experimentación. A comienzo de los años setenta, diversos autores y grupos coincidieron en la exploración de un nuevo teatro de la crueldad de tono español, caracterizado por la ceremonia macabra y la ritualidad grotesca. Miguel Romero Esteo, a través de los montajes de *Ditirambo*, Alfonso Jiménez Romero, que ya había protagonizado la primera corriente del teatro ritual, Luis Riaza, junto a algunos textos de Francisco Nieva, fueron algunos de los exponentes más preclaros de la nueva tendencia. En paralelo con la imposibilidad de llevar a cabo la tragedia según la teoría del *esperpento* de Valle-Inclán, el rito solemne tampoco sería posible. Si la tragedia devenía en *esperpento*, la ceremonia se vestiría de grotesco.

Con estas obras dramáticas, la doble historia del teatro español en tanto que género literario y puesta en escena parecían converger después de una década de disociación durante la cual la evolución de la literatura dramática y la del montaje teatral recorrieron vías paralelas en muchos casos. Estas obras de tono ritual no solo supusieron una propuesta literaria renovadora en lo que tuvieron de experimentación formal sobre los lenguajes literarios y, más concretamente dramáticos, sino que implicaron también una concepción del hecho teatral y del lenguaje escénico diferentes. El movimiento del ceremonial grotesco partió al mismo tiempo tanto de la propuesta dramática de un autor como de su minuciosa elaboración por un grupo.²¹⁹ Ya la misma libertad literaria de que hicieron gala estos escritores, tanto en las acotaciones como en los diálogos, demandó una concepción creadora del montaje teatral, dada la imposibilidad de levantar en escena dichos textos bajo un modelo tradicional de puesta en escena. Pérez Coterillo [nov. 1973b, 13], a raíz de la representación de *Paraphernalia...*, señaló la novedad de este tipo de escritura dramática comparándola con la composición de una partitura musical que exigía una interpretación, socorrido símil con el que a menudo se ha intentado explicar un nuevo tipo de relación establecida entre drama y teatro en los nuevos modos de creación escénica consolidados durante los años sesenta:

Diríase, utilizando ya el término musical que va a convenir tanto a este tipo de teatro, que las acotaciones vienen a ser como la clave de interpretación de la partitura escrita y que no van a estar «verbalmente» presentes en el montaje a pesar de su gracia y de su desgarró, pero que constituyen la única medida de que dispone el director para calibrar la «intensidad dramática» que debe alcanzar su trabajo.

²¹⁹ Por primera vez desde que diese inicio el movimiento de renovación escénica de los años sesenta, una nueva corriente dramática iba a implicar un movimiento teatral diferente. Hasta entonces, la mayor parte de los brotes de innovación escénica sucedidos a lo largo de esta década habían partido de directores, escenógrafos, intérpretes o grupos apoyados ya sea en dramas clásicos, en otros géneros literarios, en textos escritos *ad hoc* ya sea en la ausencia de elemento literario, pero, generalmente, no en un texto dramático estrictamente contemporáneo.

De esta suerte, si, por un lado, este tipo de texto dramático exigía un entendimiento diferente del proceso de la creación teatral y del fenómeno escénico, por otro, se presentaba como un producto literario específico que, aun estando concebido para su representación, extendía sus marcas de literariedad hasta en las mismas didascalias, con lo cual, su carácter de doble naturaleza, literaria y teatral, quedaba puesta de manifiesto por esta doble voluntad formal, verbal y escénica.

Estas obras teatrales se caracterizaron por mantener el rigor estructural que exigía el desarrollo de la ceremonia, concepto central en torno al cual giraba la tensión de la obra. La necesidad de culminar la ceremonia, de llevar más allá el rito o de cerrar el ciclo los recursos más usuales —como en el caso de *Las criadas*— para introducir tensión. Los lenguajes ritualizados, tanto escénicos como literarios, continuaron siendo la base de este tipo de montajes, con la diferencia de que ahora todo era observado desde una perspectiva deformante, grotesca, escatológica y macabra. Expresiones formularias fijas, retahílas, paralelismos obsesivos, movimientos ceremoniales, penumbras, cirios, procesiones, personajes en círculo y espacios cerrados fueron los rasgos esenciales del ritual. Sin embargo, a diferencia de la desnudez escénica del teatro antropológico, el nuevo ceremonial se convirtió en una fiesta de formas barrocas, colores y sensaciones tomados de ambientes culturales fácilmente reconocibles por el espectador. Se abandonó el cuerpo desnudo del actor, la pureza y claridad del movimiento en el espacio o la fuerte carga ideológica directa y evidente. El rito comenzó a degradarse para convertirse en una recargada forma hueca que simbolizaba el vacío de las formas sociales a las que representaba.

El modelo del teatro ritual continuó siendo rentable por la oportunidad que ofrecía de desarrollar unos lenguajes que no se basaban en la mimesis de la realidad objetiva exterior como proceso de creación, sino en la construcción literaria y escénica de una realidad autónoma. De este modo, la creación teatral quedaba liberada de la obligación de reflejar un mundo extraescénico reconocible y se presentaba abierta a una riquísima gama formal que ofrecía a autores, escenógrafos, directores e intérpretes un marco formal propicio para el desarrollo de la imaginación más desbordante. Relacionado con esta posibilidad de dar rienda suelta al delirio de la creación, el rito, en

tanto que representación consciente de una ceremonia, permitió conquistar otra de las constantes demandas del teatro de vanguardia del siglo XX: la convención consciente. Los personajes, al igual que los oficiantes de una ceremonia, poseían consciencia del acto ceremonial que estaban realizando. Por consiguiente, a los intérpretes del teatro ritual les venía impuesta, ya desde el texto dramático, la condición de personajes-actores conscientes de la ceremonia de la representación que llevaban a cabo. La clara condición y voluntad de personajes participantes en un rito farsesco y macabro acentuaba la teatralidad de estas obras y potenciaba las posibilidades formales.

El ceremonial grotesco no perdió tampoco la capacidad de crítica social que poseía el teatro antropológico, si bien, los mecanismos iban a ser totalmente diferentes. Si antes la ceremonia escénica se convertía en expresión esencial, depurada y última de la verdad del individuo en la colectividad y grito desesperado ante la injusticia, ahora devenía en la imagen grotesca, ácida y desengañada de esta misma sociedad. El protagonismo del «yo», la fe en el hombre renovado que debía surgir del rito teatral para acometer la tarea de la reforma vital y social, desaparecía, y el coro hierático y solemne que le rodeaba quedaba convertido en un grupo de peleles, que, lejos de gritar por el horror que encerraba el mundo, optaron por llevar —en palabras del creador del esperpento— «una velita en la mojiganga» en la que se había convertido el rito de la vida.

Si en la primera corriente ceremonial, caracterizada por los rasgos del teatro antropológico, se apelaba al rito como elemento de catarsis y purificación del individuo frente a una realidad degradada, en la versión grotesca, el rito, paradójicamente, adquiría un valor opuesto. El espacio de la ceremonia ya no se presentaba como un reducto último donde el individuo alcanzaba su verdadero ser espiritual frente a una sociedad materialista que le negaba la posibilidad de desarrollarse como hombre. En su lugar, en el teatro grotesco, el rito implicaba justamente los valores contrarios, se convertía en la expresión más formalizada de la degradación de la realidad social. La práctica de la ceremonia implicaba la defensa contra la amenaza que suponía la dinámica, ambigüedad y heterogeneidad del mundo exterior. El espacio escénico devenía en un bastión de reaccionarismo erigido como adoración al espíritu reaccionario y negación del paso del

tiempo. De este modo, el teatro ritual grotesco adquiría una proyección social crítica efectiva por caminos inversos a los utilizados por el teatro antropológico ceremonial, cuyo grado de compromiso con la realidad no siempre quedó explícito y fue a menudo objeto de crítica. Estos modos diversos de funcionamiento crítico se hacían evidentes igualmente por los distintos lugares que ocupaba la realidad exterior en los dos tipos de teatro ritual. Mientras que, en el primero, el mundo exterior al espacio ritual podía llegar a desaparecer, convirtiéndose toda la escena en una representación autónoma sin relación directa, en el plano imaginario, con la realidad extrateatral familiar al espectador, en el segundo, una estructura social fácilmente reconocible por el público, permanecía como término del eje realidad - ceremonia. El rito se concebía dentro de un modelo de mundo realista, cuya presencia en escena nunca llegaba a desaparecer. El cordón umbilical entre realidad exterior y ceremonia escénica podía acortarse o alargarse, pero nunca llegaba a romperse, pues esta última no dejaba de presentarse como una respuesta inmediata ante la amenaza que suponía unas estructuras cambiantes que hacían peligrar un mundo esclerotizado, degradado y reaccionario, encerrado en el ostracismo.

Estos lenguajes escénicos, aunque se desarrollaron sobre todo a través de una serie de montajes de clara adscripción al modelo ceremonial grotesco, se manifestaron también en algunas de las propuestas escénicas más renovadoras de estos años que, sin pertenecer específicamente a este tipo teatral, adoptaron algunas marcas formales propias de la expresión grotesca ritualizada. Salvador Espriu, en la *Primera història d'Esther*, aprovechaba el plano metateatral para conjugar lo ritual de la represetanción del mito bíblico con la expresión grotesca de los títeres. También Els Joglars de los años sesenta, así como en *Mary d'Ous*, mostraba rasgos de esta tendencia a la presentación grotesca de las convenciones ritualizadas por el uso social. Este recurso era especialmente eficaz para la sátira de estos códigos sociales y su ceremoniosa carga de hipocresía.²²⁰

²²⁰ El mismo Jerzy Grotowski, a diferencia de lo que se pensó en los años de su primera recepción, introdujo a menudo elementos grotescos, satíricos y burlescos como un modo de acentuar la tragicidad ritual y la amargura final de sus espectáculos. En *Apokalipsis cum figuris*, por ejemplo, los presos judíos, en un imaginario campo/cementerio de concentración, celebraban el funeral de su Dios, representado por un muñeco al que zarandeaban de un lado para otro. Pero ya en el mítico montaje de *El príncipe*

1. Ditirambo y Miguel Romero Esteo: de *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación* (1972) a *Pasodoble* (1974)

El grupo Ditirambo Teatro Estudio, liderado por Luis Vera, fue fundado por alumnos de la Real Escuela Superior de Arte Dramático que, a finales del curso 1969-1970, adoptaron una fuerte postura crítica frente a la Escuela y decidieron unirse con el fin de investigar sobre nuevos lenguajes escénicos. En la línea de los grupos independientes formados durante estos años, concibieron el teatro como una expresión ideológica y existencial de los propios miembros que, basándose en un régimen cooperativista, debían convertir su trabajo en actividad profesional y no mero entretenimiento de aficionados. Ditirambo huyó del eclecticismo formal que caracterizó la labor de otros creadores para desarrollar una línea dramática coherente a través de la cual el grupo fuese creciendo en una misma dirección, tanto ideológica como estéticamente, dentro de unos parámetros que le fuesen propios y con los que se identificase:

Creemos que toda obra debe reflejar en profundidad la problemática acuciante y vital del grupo de la que emana. Por ello partimos siempre de nosotros mismos y de nuestra necesidad de expresión. [...] Y como a cuanto mayor dificultad, mayor vitalidad en juego, buscamos enfrentarnos a lo que siéndonos propio se nos hace lejano, oscurecido por un halo de misterio, de inquietante, de desconocido [Heras (entr.), mayo 1974, 55].

Pertrechados con la preparación escénica al uso de los grupos de aquella época —interpretación con Malonda en la RESAD, el método de Layton, Roy Hart y algunos textos teóricos—, comenzaron el desarrollo de una línea de investigación dramática propia. Durante dos años y medios de aprendizaje, realizaron tres propuestas que el mismo grupo [1975] calificó de fallidas: *La máquina*, *Sabbat* y *Sibyla*. Ya desde estos

constante, aparecía el prisionero mártir como objeto de lidia de sus torturadores, con claras referencias a la fiesta taurina, elemento de referencia constante en el ceremonial grotesco.

primeros trabajos comenzaron a desarrollar lo que denominaron el «esquema de transformación imaginativa», que luego irían perfeccionando a partir de una concepción ritual de la escena: «Para nosotros el teatro basculaba estéticamente entre lo grotesco y lo ceremonial» [Ditirambo, 1975]. Por medio del desarrollo de la imaginación, se pretendía escapar a la mecanización de las formas a través de improvisaciones sobre una partitura teatral. *La máquina* era un intento por exponer, a través de lenguajes grotowskianos, la evolución del hombre desde que nace hasta que se convierte en máquina. *Sabbat* ya se montó, por un lado, sobre materiales de brujería, akelarres y ceremonias, que luego se perfeccionarían en *Paraphernalia...*, y, por otro, a partir del texto de Arthur Miller *Las brujas de Salem*. *Sibyla*, por último, consistió en una creación colectiva sobre *Las Euménides* de Esquilo. El punto inicial fueron las propias vivencias y realidades de los miembros del grupo. El proceso de creación se basó, pues, en el desarrollo de formas imaginarias y el objetivo fue la realización de una obra abierta que demandase una recepción activa por parte del espectador: «El enfoque parte de este elemento verdaderamente creador que es la imaginación, y hacia el cual se dirige nuestro trabajo buscando pulsar la tecla adecuada para desencadenar el caudal de imágenes sobre el que el individuo podrá elaborar su propia dramaturgia» [Alonso de Santos, ab.-jun. 1972, 61].

Desde la ruptura de los mecanismos lógicos del receptor, el grupo buscaba el establecimiento de un tipo de comunicación que se estableciese «en esa esfera puente entre la razón y el instinto que es la imaginación». El desarrollo de esta facultad se convertía, pues, en motor principal de la creación artística, no solo para la escénica, sino también para la literaria en el caso de autores dramáticos como Nieva, Romero Esteo o Riaza, principales impulsores de este teatro. A través de la imaginación extrema se debían iluminar nuevas realidades, así como encontrar formas originales de expresión que rompiesen los moldes heredados y estableciesen un canal de comunicación novedoso y, por consiguiente, más eficaz en la comunicación con el espectador. A través de la imaginación, la realidad quedaba traducida en brillantes lenguajes de delirantes formas:

La imaginación disparada en espiral desde el núcleo de la creación, encontrando en su camino originales formas en las que se encarna. No es un problema de

integración de fondo y forma, sino de la imaginación convertida en contenido y expresión. Es interpretar la realidad fiándonos ante todo de nuestra imaginación. La imaginación que la desvela, no la que la evade (fantasía) [Ditirambo, dic. 1973 - en. 1974, 78].

La defensa de la imaginación suponía al mismo tiempo el rechazo del arte como imitación de la realidad, la superación de los estrechos límites que imponía esta concepción del teatro y la demanda de libertad creativa para la expresión escénica. Se buscaba la ampliación de las perspectivas teatrales, tanto temática como formalmente:

Significa romper de una vez por todas con las segatas y frustrantes perspectivas de siempre. Encontrar revitalizadores para nuestras atrofiadas mentes incapaces de ver e interpretar la realidad con nuevos ojos, con libertad. [...] Buscan recuperar ese pequeño corazón que da verdadera vida al espectáculo teatral, lo ilusorio, lo mágico [78].

A través del Aula del Nuevo Autor creada por el mismo grupo, entraron en contacto con Miguel Romero Esteo. La colaboración entre el autor malagueño y Ditirambo ha supuesto para el teatro español el desarrollo de una línea dramática original, homogénea y coherente en la que no siempre sería fácil discernir aquello que aportó el autor de lo que fue creación del grupo. Salvando las distancias, sería comparable a aquellas históricas colaboraciones entre autor y director que escribieron algunos de los capítulos más relevantes del teatro europeo de este siglo. El grupo teatral y el autor descubrieron recíprocamente la parte que cada uno necesitaba para completar su proyecto de creación teatral: «Tras dos años de trabajo de formación [...] nos encontramos con un autor y unos textos que eran expresión precisa de nuestra ideología como grupo, y nos hacía vislumbrar una forma teatral propia que tras ansiosa búsqueda apenas era intuida entonces» [Heras (entr.), mayo 1974, 55].

Romero Esteo, a través de una peculiarísima producción dramática, reivindicaba un teatro de la crueldad de sensibilidad radicalmente española, lejos del modelo artaudiano, que, a los ojos del autor, pecaba de culto e hiperromántico. De este modo,

presentó su propia producción como un peculiar tipo de teatro de la crueldad al que se llegaba a través de una reelaboración de formas y códigos genuinamente populares:

Y digamos que donde esté la crueldad de los chistazos tremebundamente españoles, pues que se quite Artaud. En esta crueldad grosera y burda hay componentes que Artaud ni tan siquiera llegó a sospechar. Lo que hay de crueldad en mi teatro yo creo que proviene de lo que en mí hay de sensibilidad popular [Isasi Angulo (entr.), 1974, 406].

Basándose igualmente en el desarrollo delirante de la imaginación y la ruptura violenta de los esquemas al uso, tanto escénicos como lingüísticos, escribió un teatro que partía del rechazo radical al modelo mimético de creación. En términos comparables a la teoría artística de Nieva, Romero Esteo [García Pintado (entr.), nov. 1973, 10] reivindicó el poder creador de la imaginación y criticó la marginación en la que esta facultad había pervivido en las últimas décadas: «yo creo que en este país hay una especie de alergia a todo lo que sea imaginación. Aquí la imaginación parece que es una introducción al delito, algo así».

El rito le ofrecía justamente esa posibilidad de desarrollar una imaginación delirante y sin límites, crear una realidad autónoma y transgresora en la que a la solemnidad de la ceremonia se añadiese el patetismo de lo grotesco: «teatro sacro inserto en un teatro de cartón» [Isasi Angulo (entr.), 1974, 406]. Para que la transgresión alcanzase su máxima proyección convirtiéndose en profanación, se hacía necesaria la presencia de la connotación sacra del rito. A este respecto, resulta interesante destacar sus años como estudiante de teología en Inglaterra. Lo sagrado, ceremonial y misterioso, junto a lo grotesco, burdo y vulgar se presentaban como las dos caras de la realidad popular:

Bueno, la verdad es que, a mi modo de ver, tanto lo guñolesco como lo religioso son componentes básicos de la sensibilidad popular. La bufonada de la sal gorda y el sentido del misterio de la vida y la muerte creo que son cosas muy metidas en las vísceras del pueblo llano, me parece que sí [Isasi Angulo, 1974, 406].

La teatralización —fenómeno inherente a la ritualización— del hecho escénico en todos sus planos constituyó el objetivo primero de Romero Esteo [Medina, 1976, 31]: «lo que yo trato de hacer es teatralizar un texto al máximo. Teatralizarlo hasta incluso desde la misma sintaxis de la palabra hablada. Teatralizarlo desde las microestructuras subyacentes a una situación o escena». Y el modo de realizar la teatralización consistió en la destrucción sistemática de esquemas y estructuras formales: «A mi modo de ver, el núcleo de la teatralidad es una destrucción de lenguajes». La desestructuración de los códigos significaba la aniquilación de los mismos esquemas y estructuras sociales, la degradación del rito, tanto en su expresión escénica como lingüística, se convertía en la expresión de una sociedad igualmente degradada y hueca. La transgresión formal se hacía reflejo, pues, de la transgresión social. Y el rito se presentaba como la forma más propicia para este acto de profanación formal y social. El teatro devenía en sinónimo de perversión, a mayor profanación, mayor grado de teatralidad: «O más claro, tú perviertes lingüísticamente cualquier lenguaje y te resulta un lenguaje teatral. El teatro o la perversión sistemática de los lenguajes. De la perversión semántica a la perversión sintáctica» [32].

Frente al modelo teatral de la comunicación intelectual propio del sistema del ilusionismo burgués, el autor de *Paraphernalia...*, de acuerdo a los objetivos del teatro antropológico, concebía el teatro en primer lugar como acto de expresión y después como comunicación. La escena se presentaba como fiesta de los sentidos y liberación de las represiones: «el teatro es un medio de expresión. Y no un medio de comunicación. Un medio de expresión del cual fluye [...] una especie de comunicación *sui generis*, digamos que profunda, liberadora»[31]. Esta comunicación sensorial e intuitiva, en la medida en que se pretendía teatro popular, debía alcanzar a los públicos mayoritarios y, por tanto, basarse en «los lenguajes en los que esa sensibilidad se ha ido sedimentando: desde materiales lingüísticos —idiomáticos, gestuales, imaginerísticos, icónicos, fónicos, cacofónicos, etc.— creados en y desde el pueblo llano» [36].

Al igual que Ditirambo, Romero Esteo reivindicó una recepción compleja y abierta a una pluralidad de lecturas. La protesta contra una lectura reductora que

entendiese su obra únicamente como el desarrollo alegórico de una metáfora atestiguaban el deseo por crear una obra no unívoca, que comunicase a diversos niveles al mismo tiempo. El rechazo contra el modelo del teatro realista dominante le impulsó a evolucionar hacia una concepción de la obra de arte como algo inconcluso que el espectador debía completar:

sí: hay una utilización de elementos a nivel poético, como metáforas con resonancias conceptuales; pero no en un solo plano, sino que se salta continuamente de uno a otro. Si el primer elemento poético-conceptual se toma como eje único y todo lo demás se va refiriendo a ese elemento..., eso, eso, sinceramente, yo no lo he intentado y es una pobre visión de la obra [García Pintado (entr.), nov. 1973, 7].

El autor intentó escapar, pues, a exégesis reductoras que igualasen sus personajes con arquetipos cerrados como se había tendido en algunas formulaciones realistas. Romero Esteo defendió una escritura teatral en la que la densidad poética —influido por su actividad en este campo— volviese a ocupar un lugar central en la creación: «Esto se perdió y toda la conflictividad del siglo XIX, naturalista, realista, es unilineal» [7]. En este aspecto, el modelo creacional de la música —a la que se dedicó durante su juventud— jugó un importante papel en su concepción del teatro:

La música funciona siempre a varios niveles. Los estados de ánimo que transmite no están claros. Hay momentos de una sinfonía que para determinadas personas son tristísimos, para otros sólo melancólicos y para otras hasta agradables. Esta posibilidad de varias percepciones en la música me ha servido a mí para escribir teatro [8].

De acuerdo con la teoría teatral expuesta, Dítirambo [Medina, 1976, 385], que recurrió a la técnica del contraste y la distancia entre los diferentes lenguajes escénicos como modo básico de expresión, después de varios años de trabajo con Romero Esteo, reivindicó un teatro igualmente híbrido, basado en el contrapunto constante de lo sagrado y lo burlesco, de lo ceremonial y lo grotesco, del rito, pero de cartón: «Desde un

punto de vista formal podría pormenorizarse diciendo que investigamos en un teatro que podríamos llamar del “contrapunto”, mezcla y choque de teatro sacro y de teatro de “cartón”. Igualmente, sostuvo Ditirambo una concepción del teatro como un medio de despertar emociones y sensaciones propias a un público tradicionalmente ajeno a este medio artístico. Este sería el objetivo de un teatro popular: «recuperar públicos marginales y despertar en ellos una nueva sensibilidad que les sea propia» [Heras (entr.), mayo 1974, 55]. A pesar de su evolución hacia una comunicación teatral esencialmente sensorial y no intelectual, el grupo no renunció, no obstante, a la función del teatro como desvelador de la realidad social, pero la revelación debía producirse a través de los sentidos y las emociones, potenciando el desarrollo de la percepción apoyada en parámetros comunes a una cultura. El teatro, por medio del imaginario colectivo de una sociedad, lograba una comunicación más eficaz con el espectador y este una identificación más directa y visceral con el espectáculo. El desenmascaramiento de la realidad se presentó como otra de las cualidades esenciales al arte popular que se perseguía:

No se trata, todo lo contrario, de levantar bandera en aras de un irracionalismo reaccionario, sino de encontrar un medio que permita agudizar las facultades perceptivas buscando un mejor y más profundo desvelamiento de la realidad, sobre la que el espectador va a tener que ejercer su acción luchando por cambiarla. Todo arte que con el calificativo que sea esgrima este fin, será popular [Heras (entr.), mayo 1974, 74].

*Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación*²²¹ giraba en torno a la realización de un «juego» propuesto como rito sacrificial, pero, a diferencia de lo que ocurría con algunos de los montajes de teatro antropológico, ya no se tratará de un espacio sagrado, mítico e intemporal, sino de una cocina que, al final, resultaba ser la cocina de un manicomio y los oficiantes enfermos mentales. La

²²¹ La versión estrenada por Ditirambo —no la original que sobrepasa las doscientas páginas— fue publicada por la revista *Estreno*, 2 (1975). Únicamente al final se conservaron las extensas acotaciones del autor; para el resto se transcribieron las acotaciones funcionales utilizadas por el grupo para la representación. Las citas de la obra se extraen de aquí.

escenografía remitía a las claves del teatro ritualizante: una larga mesa cubierta de negro y un pedestal bajo situado en primer plano a la derecha. Los personajes eran el Chef, que dirigía la ceremonia, la Marmitona, el Marmitón, acusado de apóstata de la olla podrida y el garbanzo, la Viuda del «santo mártir de la cocina castiza y la tradición, la antorcha viva» [18], que aparecía en escena en forma de gigantesco pelele, y el coro de cocineros. A lo largo de la obra, que evolucionaba a base de procesiones, disposiciones circulares, retahílas, latines y altares improvisados, se hacía una defensa de los valores de la vieja cocina española, cuyo máximo representante era el garbanzo, y se condenaba a muerte al Marmitón por traidor a esta al querer introducir nuevos procedimientos. El embudo fue el instrumento sacrificial. Desde el «Introito», se establecían claramente los términos míticos del espectáculo vistos a través de un espejo grotesco:

Y en el principio fue el garbanzo [...] Y luego es la Edad Media, y es el sofrito de garbanzos, y luego el cocido de garbanzos como obra maestra del gótico [...] y es entonces el barroco y la olla podrida, el esplendor de la olla podrida como apoteosis del barroco. Y es entonces la gloria, la gloria de la olla podrida. / Aleluya [4]

Eran las palabras escritas en un recetario de cocina, convertido en libro sagrado de la ceremonia, con las que se abría el juramento de los oficiantes. Y la grotesca comparsa, convertida en santa procesión, comenzaba su esperpéntico desfile: «Inician una procesión con el Chef ensalzando la olla y los dos marmitones detrás. La Viuda con un cirio por escena como ida» [4]. Al mismo tiempo que comenzaban a dinamitarse las bases trascendentales del rito, arruinando sus formas ceremoniales por medio del reflejo esperpéntico, las estructuras sintácticas se desintegraban a través de una sistemática ruptura de las leyes gramaticales, por medio, por ejemplo, del empleo incorrecto de complementos y géneros morfológicos, como verbos intransitivos con complementos internos (germir del sacramento, patear del sacramento, inclinar del espinazo), la ruptura de la semántica manteniendo una sintaxis gramaticalmente correcta («te acusamos de los platos espesos, de abominarlos; te acusamos de los estofados tradicionales, de apostatarlos»; «Murió del plato ligero y la cocina moderna»), o

subordinando la semántica a la rima de las enumeraciones, es decir, a la forma (ojo, orujo, lujo y trujo).

Como en otros casos de obras de trama ritual, el seguimiento de un orden predeterminado se convertía en fuente de tensión y conflicto e hilo organizador del espectáculo: «Chef: Hay que seguir, hay que seguir hasta el final» [13]. El Chef era el encargado de cuidar meticulosamente que la ceremonia llegase a su fin con la observancia estrictas de los diferentes tiempos: «No nos es lícito desviarnos de la praxis programada [...] No se hable más. Sigamos. Pero, ojo con equivocarse de texto. / Ojo. / Mucho ojo. / Y orujo. / Y orujo» [17]. La defensa a ultranza de la ceremonia de adoración de la vieja cocina se convertía en causa efectiva del rito sacrificial en el que el Marmitón moría por querer desviarse del viejo orden e interrumpir así la norma consagrada durante los siglos. De esta suerte, la imposición de un férreo orden formal adquiría connotaciones sociales, ya que la lucha por la conservación de esta estructura obligaba a la vigilancia de los valores gastronómicos/sociales implícitos bajo la anquilosada forma ritual: «nosotros nos juramentamos en orden a la esencia, la existencia, la verdad, la tradición y la respetabilidad, es decir, en orden a la pringue y a nuestra cocina de los siglos» [17]. La transgresión del orden ritual, del orden feudal, que imponía la adoración al garbanzo y la olla podrida se castigaba con la muerte. El Marmitón se atrevió a romper el orden, a desvelar la condición de farsa, de pura representación de la ceremonia, en favor de la realidad, mientras que el pelele mártir (el cocinero) se balanceaba desde lo alto del escenario: «Sabes que es mera paja, sabes que es un fantoche todo lleno de paja y cubierto de trapos... Basta ya de comedias, basta ya... Me duele la cabeza... no sigo, no quiero seguir...». Apoyado a continuación por la Viuda del pelele: «Y está bien. Terminó el juego», pero la réplica por parte de la ayudante del Chef, la Marmitona, fue contundente: «Nunca se termina el juego». Finalmente, instantes antes de culminarse la macabra ceremonia de sodomización oral, la misma Marmitona intentó en vano detener el rito: «¡No...! Es sólo un ritual» [27]. La rebelión del Marmitón únicamente se podía acallar con la muerte, había que sofocar cualquier intento de acabar con el reino del garbanzo:

ideas, nueva mentalidad, platos ligeros, menos longanizas, una cocina más abierta a todo tipo de hortalizas, comida para todos, una cocina más racional, completamente al margen de la cocina inmortal, menos grasas, más pepinillos, menos grisotes, menos solomillos, nuevas salsas, nuevas ideas [19].

Los ritmos y los modelos musicales constituían un elemento esencial en la teoría teatral de Romero Esteo. Sus obras estaban repletas de advertencias sobre la velocidad de la acción, como si de la interpretación de una partitura se tratase. Acotaciones como *tutto sottovoce*, *piano*, *pianissimo*, *litúrgicos*, *piu staccato* indicaban el tratamiento que los diferentes motivos recurrentes, como si de una composición musical se tratase, debían recibir a lo largo de los sucesivos «ataques», reapariciones y disoluciones. La obra iba acelerando el ritmo de la acción hasta alcanzar el punto culminante de locura orgiástica mientras tenía lugar el acto supremo de crueldad ritualizada, el clímax del sacrificio: la agonía del Marmitón perjuro:

y le mete al Marmitón el embudo por la boca hasta el mismísimo corazón del gañote, y Marmitón revienta del ánimo con un gordo aullido tremebundo, y el Chef y Marmitona ven así todo el horror del sacramentum, y el Chef exulta de la ferocidad santa y gira y gira del embudo en la mitad de la boca del marmitón, y Marmitona gime del sacramento, y el Marmitón berrea y patalea todo convulso del sacramento, y marmitona se ilumina de un arcángel de contricción y penitencia gorda, y los cocineros inclinan abismalmente del espinazo y asumen el horror, y asumen el sacramento, y salmodian espesos y con toda solemnidad [27].

El ritual ridiculizado, el espejo deformante de lo grotesco reflejando la solemnidad esperpéntica de la trágica ceremonia ibérica de la intolerancia y el fanatismo recibía su máxima expresión transgresora en la imagen de la Piedad —motivo recurrente en el teatro antropológico— encarnada en la Viuda de los crespones negros, todavía con la marmita en la cabeza, aturdida por los golpes, acariciando al Marmitón «convertido en un saco», monigote del rito español: «es entonces la piedad calamitosamente [...] y es entonces planetariamente la viuda del magno desconsuelo» [29]. Una vez más, el modelo mítico de la pasión del hombre sacrificado por la colectividad y de fuerte arraigo en la

civilización cristiana era aprovechado para lograr una comunicación a través de los arquetipos colectivos. Lo grotesco llegaba al límite con la viuda enmarmitada cantando *dolcissimo* su desconsuelo: «Addio, addio... / addio il mio amato / il mio amore / mi lascias desolato / el mio cuore» [30]. Lázaro Carreter [Álvaro, 1974, 230] describía la escena en los siguientes términos: «Con un simbólico embudo, le dan tortura de agua hasta que expira; lo colocan en el regazo de la viuda, tocada con la olla, y derraman sobre su torso desnudo una salsa de tomate, para formar una inmisericorde, patética y grotesca «pietá», un monumento a la ancestral paraphernalia».

La realización escénica de este primer enfrentamiento de Ditirambo con el público buscó la recreación en la plasticidad a la que se prestaba el texto dramático. Coherentes con su teoría teatral, se intensificó la dicotomía entre la palabra y lo que se mostraba, de modo que ambos elementos estableciesen una relación contrapuntística. Con un ritmo moroso, el grupo se deleitó en la minuciosa interpretación de los diferentes ceremoniales. La mayor parte de la obra transcurría en una tenebrosa penumbra que acentuaba el carácter ritual. Un espacio cerrado intensificó la sensación de agobio y la concentración de la acción. Se subrayaron también los momentos de crueldad y dolor por medio de una interpretación que llevaba a los actores al límite de sus fuerzas. Cabe destacar el recurso a la utilización de diferentes materias orgánicas como agua o tomate con el fin de aprovechar al máximo las posibilidades de comunicación sensorial de la obra.

El espectáculo se estrenó en el VI Festival de Sitges, en 1972. La crítica mostró su sorpresa ante algo radicalmente novedoso en su forma y en el tratamiento del tema. El desconcierto e incluso la polémica fue la tónica que caracterizó la recepción crítica y de público. Se llegó incluso a sugerir la exclusión de la obra del palmarés de Sitges, por lo que un grupo de críticos protestó exigiendo la publicación de sus votos a favor de esta. Pérez Coterillo [en. 1973a] hizo una lectura de marcado tono social, propia de aquellos años, y definió la obra como «una liturgia irritante y obsesiva que vuelve siempre, cansina y atormentada a los mismos pasos cruciales: la lucha de clase, la imposible convivencia nacional, [...] la opresiva imposición de unos valores convertidos en gloria nacional, que hay que obedecer servilmente». El crítico de *Primer Acto* [nov. 1973b, 12]

destacó la «ruptura y nueva visión del acontecimiento teatral» que supuso el montaje, tanto en su concepción de la creación dramática y teatral como en la exigencia de un modelo diferente de comunicación y recepción que demandaba una actitud también creadora por parte del espectador ante un texto espectacular abierto a una pluralidad de lecturas tanto intelectuales como emocionales:

Los textos de Miguel están sembrados de «hipofanías», como a él le gusta llamarlas, es decir, de contenidos ocultos como luces que provocan en un momento un chispazo en el espectador y lo hacen recomponer un cuadro de sus vivencias y acercarse a través de ese descubrimiento a la realidad. [...] Hay en el teatro de Miguel, como en el de Francisco Nieva una tentación insinuante, un guiño pícaro, un anzuelo lanzado al subconsciente del público que ha de poner muy nervioso a quien haya construido su personalidad de forma recia y doctrinal, ortodoxa y reprimida, porque no hay dinamita más corrosiva que la violencia que es capaz de ejercer la imaginación cabalgando sobre el instinto [Pérez Coterillo, nov. 1973b, 14,15].

Sin embargo, la implicación social de la obra no quedó clara en todos los casos. Tras la representación en la Semana de Teatro Español Contemporáneo organizada en la Sorbona, el público francés, con la expectativa quizás de un teatro social español menos críptico, de implicaciones políticas más directas, abandonó la sala en su casi totalidad. En este aspecto, la crítica de inspiración marxista no dejó de destacar la contradicción entre la repetida calificación de popular con la que el autor y el grupo definían su obra y el carácter elitista o minoritario de esta. A pesar de todas las ambigüedades, la corrosiva crítica social implícita provocó que un grupo fascista rompiera los cristales de una de las puertas del Teatro Goya durante una representación.

La mayor parte de la crítica, a pesar de adivinar la aparición de un nuevo valor en el panorama teatral español, señaló la agotadora lentitud y la repetición agobiante y obsesiva que caracterizó la representación, de tres horas y media de duración, más tarde reducidas a dos horas a través de la eliminación de algunos momentos rituales: «Sin embargo, resulta verdaderamente insoportable su ritmo, su morosidad recalcitrante, y la

carencia de una vertebración que articule el espectáculo y consiga una incorporación del público a la ceremonia antes que provoque su defensa o su aguante resignado» [Pérez Coterillo, en. 1973a]. A pesar de todo, Pérez de Olaguer [dic. 1973b], sin dejar de señalar las reiteraciones, el aspecto caótico de la obra dramática y su excesiva duración, terminó apostando de forma decidida por el autor: «Indiscutiblemente Sitges ha puesto en órbita un autor que puede cuajar en uno de los más interesantes de este nuevo teatro: Romero Esteo».

En Madrid, la obra se presentó dentro del ciclo de Teatro Independiente que tuvo lugar en los lunes que el Teatro Goya había liberado por el obligado descanso semanal. La obra de Esteo abrió la programación el 5 de febrero de 1973. Monleón [17.2.1973] calificó el trabajo del grupo de «excelente» y elogió un lenguaje escénico que se alzaba «contra el naturalismo y la empobrecida lógica de nuestro teatro cotidiano —en el que “todo se explica”, como en una lección», aunque criticó el excesivo carácter repetitivo del texto: «En cuyo momento, mientras la ceremonia sigue proponiendo muy sugestivas imágenes, la percepción de la misma queda un tanto rebajada por la presencia de un texto que ha dejado de interesarnos». La crítica periódica madrileña [Álvaro, 1974, 228-230] reflejó, entre destellos de admiración, la confusión ante algo radicalmente nuevo, pero todavía inmaduro por lo prolijo y repetitivo. Entre los elogios a la obra, cabe destacar la reseña de Lázaro Carreter [1975] como un apoyo decidido a un nuevo autor dramático: «aseguro que, a lo largo de la representación, me sentía en presencia de un escritor extraordinariamente agudo, dotado como pocos para una literatura dramática comprometida de veras con nuestro tiempo» [13]. El crítico de *Gaceta Ilustrada* aludió a la especial comunicación, onírica y alucinada, que se establecía entre la escena y el espectador: «Es algo parecido a esos sueños fatigosos, durante los cuales una conciencia desvalida lucha para domeñar y dar sentido al turbión de imágenes insensatas que invaden el espíritu dormido, sin lograrlo. Con idéntica fatiga se sale de *Paraphernalia*» [13]. A pesar de aconsejar una mayor brevedad y una reducción de los movimientos ceremoniales, el crítico concluyó mostrando su admiración por la obra: «Confieso que nunca he visto ir a nuestro teatro tan lejos, ni de modo tan audaz e inteligente. La obra, con su liberada ambigüedad, constituye una corrosiva interpretación de muchos pasos de nuestra historia, y aun de toda nuestra historia» [14].

Después de la experiencia con el mundo dramático de Romero Esteo y la fuerte impronta que este autor dejó sobre el grupo, decidieron seguir desarrollando su personalidad teatral a partir de otro autor, con el fin de que aflorase la propia condición dramática del grupo, liberándose de influencias excesivamente marcadas, pero al margen también de limitaciones impuestas por un texto dramático. Con este objetivo, se recurrió a Michel Ghelderode, caracterizado igualmente por su delirante barroquismo, deformación grotesca y desbordante imaginación. Se utilizó una adaptación libre que no por azar fue de Francisco Nieva, de personalidad creadora afín a la dramaturgia grotesca y ceremonial que perseguía el grupo y con una concepción del fenómeno teatral abierta y flexible. El autor de *Pelo de tormenta* realizó una versión libre de *Escorial* que tituló *Danzón de exequias*, donde ya el título bipartito remitía tanto al aspecto solemne y ritual, las «exequias», como al carácter ligero y lúdico del «danzón». Un estilo recargado y rizado caracterizó el lenguaje adecuado para un montaje de fuerte barroquismo. Se partió del imperativo de recrear, no solo una obra dramática, sino todo el mundo dramático de su autor, incluyendo un máximo de sugerencias y posibilidades para la recreación escénica, en palabras de su adaptador: «Con autores como Ghelderode, creadores de una verdadera dramaturgia, con un mundo de sugerencias plásticas tan neto y vigoroso — pero poco conocido en nuestro país— es fácil traducir su obra acumulando en ella efectos diseminados en varias piezas e, incluso, introducir efectos nuevos remedando su “manera”» [Nieva, ab. 1974, 20]. Aplicando el concepto de «escritor teatrante»,²²² se consideró la obra de Ghelderode como un incitante punto de partida para la investigación en el universo literario del autor belga, así como para la creación de un mundo escénico original y propio del grupo. Esta consideración del texto dramático imponía, pues, un tipo de relación específica entre drama y teatro. Ditirambo [«Mesa redonda con Ditirambo», ab. 1974, 22], por su parte, explicaba la necesidad de rehacer una tentadora obra dramática que, a falta de este trabajo de libre adaptación, quedaba excesivamente floja:

²²² Sobre este concepto de Nieva, véase el apartado relativo al autor dramático frente al fenómeno teatral.

Después de *Paraphernalia* nos encontramos con los textos de Ghelderode, que constituían un material que, debidamente transformado por nosotros, podía responder a nuestras intenciones. el problema era que el teatro de Ghelderode es un teatro pictórico, frísico [sic], que no golpea. Una concepción del teatro que no se corresponde directamente con la nuestra. Por eso tuvimos que rehacer todo, luchar con el texto, transformar la estructura dramática...

El grupo se reafirmó en el estilo de la ritualidad grotesca expresado a través de una interpretación cuidadosamente estudiada que incluso se llegó a calificar de virtuosista. La necesidad de construir un espectáculo a partir de un texto que leído no sobrepasaría la media hora exigía ya a un minucioso proceso de creación escénica, que, en el caso de *Ditirambo*, iba a estar centrada en las interpretaciones mudas, como decía Nieva [ab. 1974, 21]: «En *Danzón...* se juega con el “ralentí”». La ilustrativa comparación entre las escenas finales que cerraban ambas obras demostraba claramente la continuidad de una dramaturgia unida a un mismo lenguaje escénico de naturaleza esencialmente visual:

Entre la imagen estatuaría que cerraba el espectáculo de *Paraphernalia...*, aquella mujer doliente, «pietá» de tardías compasiones, con el ajusticiado en el regazo, sangrando «de la mucha salsa tomatera» de nuestros inmortales guisos y principios nacionales, asesinado con el embudo basto y culinario, siniestro garrote de ejecuciones ibéricas, hasta esta última imagen de *Danzón de exequias*, un bufón asesinado por el rey, con la zapatilla de su reina secretamente amada, atragantada entre estentóreas carcajadas infladas de demencia, hay un nexo extraño e inquietante [Pipirijaina, ab. 1974, 8].

La elaboración de imágenes, la plasticidad escénica y el ritmo lento volvieron, pues, a caracterizar un espectáculo en el que lo alucinante pesaba más que la propia acción, dentro, de nuevo, de un espacio cerrado sumido en la oscuridad. El doble aspecto de realce grotesco del decrepito monarca de un imperio moribundo, presentado a través de las figuras de Felipe II y su bufón, constituyó el punto de partida para volver a expresar un contenido bufonesco, acartonado y degradado, expresión de las relaciones de poder

—en un plano metafísico— y del Absolutismo —en un plano histórico— a través de un tono solemne y ceremonial. La obra presentaba el vacío de la existencia de dos seres trágicamente grotescos, prisioneros de los roles sociales que están destinados a realizar. El rito, como expresión de estas formas anquilosadas de poder, se reveló una vez más como un medio eficaz para expresar algo esclerotizado, vacío, sostenido por su rígida forma:

los personajes falsean continuamente su propia existencia, nunca consiguen sacar lo que llevan más adentro. Cuando parece que lo van a sacar, se detienen y vuelven a ser pura máscara. y, cuando más falsean su existencia, más ritualmente se comportan, cayendo en lo grotesco cuando está aflorando a pesar suyo, su realidad más íntima. Al ser una obra en la que difícilmente los personajes descubren su núcleo más interno, está dentro de un sistema expresivo ritual, ceremonial, que es falso, carente de fondo, carente de espíritu [«Mesa redonda con Ditirambo», ab. 1974, 23]..

El grupo volvió a realizar un alarde de creatividad escénica ajena a los principios del naturalismo: dos horas de espectáculo ininterrumpido caracterizado por una marcada voluntad plástica, continua deleitación formal, imaginación barroca y lentitud rítmica. El pintor José Hernández, cuyo estilo guardaba ciertas afinidad estética con la obra del autor belga, realizó un decorado de aspecto granítico que enlazaba con las voces cavernosas y los movimientos duros del espectáculo. Los figurines, al igual que el decorado, enfatizaron la impresión de algo recargado, envejecido y moribundo. El espacio sonoro estuvo al cuidado de Carlos Cruz de Castro. Ramón Barce compuso la música.

El montaje, que en 1974 recorrió los diferentes festivales de Teatro Independiente que proliferaban a lo largo de la geografía nacional, provocó de nuevo una recepción controvertida en la que se repitieron los planteamientos desarrollados a raíz de *Paraphernalia*... No obstante, tanto el texto como su puesta en escena no alcanzaron el reconocimiento y la admiración del primer espectáculo. La crítica volvió a hacer hincapié en la novedad del lenguaje escénico consolidado por Ditirambo, el alto nivel de creación

escénica, la plasticidad, la rica imaginación y, de nuevo, su excesiva lentitud. Pérez de Olaguer [jun.-jul. 1974a] lo calificó como «original e inquietante», pero con acentuada propensión al virtuosismo gratuito: «Un teatro inmerso en el rito, en la tensa ceremonia, en el dominio físico... con fácil caída en el virtuosismo». El crítico de *Yorick* apuntó la distancia abierta entre el texto dramático y la creación escénica, así como la desvinculación de la obra con la realidad española contemporánea. Monleón [13.4.1974], dentro de la admiración por la novedad y riqueza formal de la línea dramatúrgica consolidada por el grupo, terminó advirtiéndolo del peligro de caer en un formalismo vacío que tomaba el texto dramático como un mera excusa para piruetas escénicas: «La defensa de un teatro de imágenes, como rechazo del rutinarismo y el lugar común, es absolutamente necesaria. Pero no olvidemos que también las imágenes tienen su retórica y que esta va siendo una de las manifestaciones más claras del formalismo teatral de nuestros días» [Monleón, mayo 1974a, 54]. En esta misma línea, la revista *Pipirijaina*, que dedicó varias páginas al nuevo montaje del grupo, mostraba al mismo tiempo la admiración por una estética creativa y original como el recelo ante un lenguaje minoritario que quedaba lejos del ansiado teatro popular: «La elección de este camino evidentemente arrastra un riesgo considerable, ¿puede llegar el momento en que el aparato ortopédico creado como andaderas les deje el esqueleto anquilosado y la palabra jeroglífica? Tiempo al tiempo» [Pipirijaina, ab. 1974, 9]. Por su parte, Nieva [mayo 1974], después de elogiar la empresa estética que llevaba adelante Ditirambo —«El propósito del grupo es inquietante, es insólito en un país donde las leyes del teatro —verdadera consecuencia racial— son la vivacidad, la acción, el “batir de pies”» [63]—, pasó a criticar la desesperante lentitud con la que se desarrollaba la representación y la excesiva independencia que esta cobraba con respecto a un texto dramático de ritmo rápido:

El texto aparece entrecortado por la actitud, los pasos, la pausa inmoderada, disipando el significado, arrebatándole proyección. La recepción de los conceptos tiene su ritmo, la prolongación fonética de una coma distrae al oyente por lo que ve y la prosecución le obliga a atar el cabo de la frase con un esfuerzo que nada tiene de gratificante [64].

Pérez Coterillo [dic. 1973-en. 1974b], que calificó el montaje de «pirotecnia imaginativa», destacó el ejercicio de creación escénica alejado de los cánones naturalistas dominantes: «investigación “imaginativa”, poética, creativa, que sustituye la vieja interpretación psicológica» [84]. El crítico de *Primer Acto* señaló también la progresiva evolución del grupo hacia propuestas de carácter existencialistas y minoritarias e ideológicamente más limitadas. Fábregas [1987, 80], sin negar el minucioso trabajo realizado por los miembros de Ditirambo, apuntó igualmente el ritmo excesivamente lento de la obra: «El treball meticolós que aquests realitzaren quedà ofegat en un espectacle que accentuà excessivament la lassitud del ritme». Fernández-Torres [ab. 1974], llevando las críticas al extremo, rechazó el montaje por su excesivo recargamiento, confusión, dispersión de temas y formas en otros nuevos, sacrificando a esto la claridad de exposición y la eficacia crítica, hasta el punto de imposibilitar la propia comunicación con el público: «el barroquismo, lo ritual, lo asfixiantemente ceremonioso de la obra llegan a agotar hasta al mismo público, que comprueba una y otra vez cómo le es negada la complicidad, como la pretendida comunicación público-espectáculo no es posible».

A finales de 1974, Ditirambo Teatro Estudio volvía a enfrentarse con un texto de Romero Esteo que insistía en las constantes que autor y grupo habían definido a raíz de *Paraphernalia...: Pasodoble*.²²³ El subtítulo, «Grotescomaquia patética», remitía a la dualidad de la ritualidad grotesca constante en la obra del grupo y el autor. En esta ocasión, este último redujo los personajes a dos, un extraño matrimonio que, acompañados de un loro, desarrollaban a lo largo de dos horas de representación, iniciadas desde el final de la cena hasta la madrugada, un estilizado ritual de adoración a la fiesta del pasodoble y a los valores que esta simbolizaba: «Ella: No blasfemes del pasodoble, no blasfemes... ¡Ya estás quemando la fiesta, no la quemes...! ¡El pasodoble es el único amor verdadero...! [...] Él: Ya está bien de flores, ya está bien de cantarle sacros loores a la charanga» [34, 37]. A lo largo de la macabra ceremonia, presidida por la cíclica llegada, cada vez de forma más brillante y apoteósica, de pasodobles toreros como *Gallito*, *Dauder*, *La giralda*, *Viva el rumbo* o *El vito*, ambos conyuges iban

²²³ El texto fue publicado por *Primer Acto* 162 (nov. 1973), 15-49, de donde se extraen las citas.

dejando ver una realidad degradada. La obra consistía en un cruel enfrentamiento entre dos Españas, simbolizadas por la esposa y el marido: Ella, encarnación de la aristocracia rural y defensora de los valores de la tradición y el más rancio conservadurismo, y Él, representante de la burguesía liberal e industrial, impulsada desde los campos del derecho y la ingeniería, y defensor de la modernización y la técnica. Ella, rica heredera, luchando por mantener los cultivos de secano, el melón y el pasodoble, mientras que él, ingeniero, abogaba por los regadíos, la ganadería y la música clásica: «Él: ¡Ilusa, todo ese mundo ya está condenado a muerte, y morirá...! / Ella: ¡No morirá, yo soy fuerte, lo defenderé del ánima hasta el último pasodoble, hasta la última lágrima...!» [46]. Hasta que Él, vencido, pidió auxilio para salir de ese mundo heredado, eterno e inmóvil del pasodoble y la santa fiesta y terminó bailándolo:

Él: (Llamea de las fauces gordas) ¡¡¡Quítame ya, quítame ya de encima esta santa mierda de los pasodobles...!!! ...loco, me van a volver loco...!!! (Aulla garrafalmente del ánima como una horrible lágrima, gime patéticamente de los abismos, ulula de que todos los universos son perversos y tenebrosamente siempre los mismos, ulula de que todo el universo es el pasodoble de la muerte, ulula de que todo el universo es el pasodoble inmortal) [46]

A medida que transcurría el enfrentamiento, iba teniendo lugar el despojamiento de la estética barroca que caracterizó los figurines iniciales (peineta, moño, postizos, peluca, chaqueta...) y la denuncia de la falsedad de las formas en una sucesión de ceremonias, juegos y bailes basados en la agresión mutua, la violencia y el agonismo. De este modo, se ponía de manifiesto la hinchazón retórica de la fiesta española, del pasodoble y el melodrama, y de los valores de la España oscurantista y arcaica que representaban. El escenario se encontraba ocupado por una larga mesa sobre la que destacaba una misteriosa copa y un candelabro. Frente al espacio interior y ritual delimitado por la casa y la escena, se encontraba el espacio exterior del que llegaba el murmullo, la música y los ruidos de los fuegos artificiales del pueblo en fiestas. En el espacio cerrado tenían lugar los enfrentamientos ceremoniales, la exaltación ritual de la esencia de la España eterna: la fiesta y el pasodoble y, finalmente, la ofrenda sacrificial, el cuerpo de una criada asesinada por la Señora, ante cuya presencia bailarían el último

pasodoble con el que se cerraba la obra, *Suspiros de España*: «el ama que abre ahora los ojos del santo horror igual que una sonámbula, y su santo esposo con el cirio la alumbra de noctámbula, la alumbra de tinieblas, y es entonces todo el sacramento del horror en mitad del universo, y arriba del pasodoble suena alegre y feroz porque suena perverso» [47]. Junto al altar ritual, representado por la mesa, una serie de elementos que iban apareciendo en escena adquirirían igualmente un valor ceremonial, como los cirios y candelabros, la sogá disimulada que colgaba desde el techo, el capote torero, la mantilla, la navaja, hacha o escopeta, como objetos sacrificiales, y el tambor o el pandero como instrumentos del ceremonial. Una vez más, se recurrió a la introducción de un muñeco en escena, en este caso, un obispo elevado sobre una peana, ante el cual, marido y mujer confesaban sus pecados y que terminó siendo apuñalado por la misma esposa en un arrebató de ira y colgado de la sogá por el marido. La adoración a un muñeco evocaba el carácter farsesco del ritual.

El modelo musical volvía a presentarse como principio estructurador. La estructura, informada por la continua introducción de temas que de forma obsesiva se dejaban para volver a retomarse, imponía sobre la obra un parámetro de inspiración musical al que se plegaba la sintaxis y la misma semántica. La forma comenzaba a gobernar el desarrollo de la obra aun a riesgo de ruptura del sentido. Las retahílas formularias marcaban un tono ceremonial, una estructura predeterminada en la que los conyuges estaban de acuerdo y que se iba desarrollando según un esquema fijo consensuado por ambos e inalterable. El rito del pasodoble se tenía que repetir esa noche exactamente de la misma manera como había ocurrido las anteriores: «Y ahora como todas las noches... el pasodoble va a venir... está viniendo...» [18]. La imperiosa obligación de llevar adelante, una vez más, la ceremonia macabra del pasodoble con las dudas de uno y otro introducía la tensión: «Él (ceñudo): No me gusta ya ese juego, sabes que no me gusta... [...] Ella: Demasiado lejos el juego lo llevas, demasiado. / Él: Demasiado cerca tú con la navaja de Albacete...» [31]. La resquebrajación de la semántica en aras del mantenimiento de una estructura, que es la estructura que imponía el lenguaje y el rito, ofrecía unidad de tono a toda la obra. Rimas como duda-suda, disimulo-mulo, mantilla-natillas, recuerdos-lerdos, etc., así como el desquiciamiento del lenguaje en casos como «lloriquear de los ojos», «medita de toda la meditación» o

«abismada dolorosamente del abismo» fueron convirtiendo la obra, siempre con un movimiento circular obsesivo que retomaba insistentemente los mismos temas, en un orgiástico festín de palabras, sugerencias, sensaciones, lucha física que concluía con el asesinato de la esposa.

El grupo continuó con el desarrollo de la gramática escénica que ya le había caracterizado en anteriores montajes: minuciosa interpretación, ritmo lento, movimientos y gestualidad ritualizada. El autor, en el mismo texto, sugería la conveniencia de hacer una pausa en la representación debido al grado de intensidad que la obra exigía de los actores y la dificultad de mantener a lo largo de dos horas «toda una gran riqueza de imagerías gestuales, tonalidades anímicas y despliegues de alturas y tonos de voz, todo ello incuestionablemente básico para este tipo de obras planeadas como un ejercicio interpretativo» [16]. A continuación se advertía de la necesidad de solemnidad y reverencialidad en la relación de los actores con los elementos del ritual, de modo que, acentuando el carácter ceremonial, la obra adquiriese un mayor tono trágico: «los elementos religiosos o cuasilitúrgicos hay que tratarlos sin ningún asomo de irreverencia o similar. Entre otras cosas más importantes, porque con ello quedaría dañada la veta más noble de la obra y perdería vigor la veta trágica» [16]. El rechazo radical a cualquier forma de naturalismo, entendido este como imitación de la realidad, explicaba el deseo por parte del autor de que la interpretación estuviese limpia de rasgos esperpénticos, a pesar de lo que pudiese sugerir la lectura del texto, ya que el esperpento, en tanto que «caricatura de una materia más o menos naturalista», enlazaba con formas artísticas, deformadas, pero de ascendencia mimética.

La recepción en los diferentes festivales de Teatro Independiente volvió a conocer la división de juicios, tanto por parte de los críticos como del público. Frente a una minoría de defensores que calificaron el montaje como un exponente del mejor teatro español de vanguardia, muchos otros apuntaron una vez más la excesiva lentitud, desorganización, reiteración de ideas y hermetismo. A raíz de su representación en el Primer Festival de Teatro Independiente organizado por la Cia. Morgan en el Teatro Alfíl en 1974, Lázaro Carreter [Álvaro, 1975, 212] se presentó como uno de los más decididos defensores de la nueva dramaturgia, calificando la obra como «la más

importante obra de nuestro teatro no figurativo», sin llegar a entender muy bien el rechazo mayoritario que expresó el público: «¿Qué pudo ocurrir? ¿Tal vez un público no preparado o indispuerto? ¿Excesivo hermetismo al comienzo de la pieza? ¿Reiteración machacona de sus recursos teóricos? Monleón [9.11.1974b], después de elogiar la «dignidad» y «creatividad» del grupo, volvió a referirse al peligro de formalismo y estancamiento en el que el grupo estaba incurriendo, señalando la desigualdad entre momentos de auténtica ritualidad y otros de «aburrido engolamiento» y «retórica hueca» en los que la teatralidad no conseguía mantenerse. Nieva [en. 1975] destacó la característica del nuevo teatro que se apuntaba en Romero Esteo y las dificultades para su realización: «un teatro, en ocasiones, tan teatral, tan funcional en su concepto de acto “celebrante”, que exige de los actores un dominio físico y vocal fuera de lo común para las posibilidades que se ofrecen en nuestra escena» [52]. Sin bien elogió el trabajo del grupo, lo calificó como insuficiente en la medida en que no llegaba a presentar la ceremonia en toda su cruel plenitud: «El empeño de Dítirambo no deja de ser — precisamente por esto — uno de los más entrañables y generosos que se pueden observar en el Teatro Independiente» [53].

Con motivo de su participación en el Ciclo de Teatro Independiente que tuvo lugar en la Sala Villarroel de Barcelona en 1975, Salvat [Álvaro, 1976, 314] calificó el montaje como la obra más importante del ciclo, aunque le criticó la ausencia de estructuración, orden y contención formal. Fàbregas [1990, 106], llegando más allá en los elogios, se refirió a ella como «un dels treballs més rigorosos, acabats i “premeditats” que hem vist últimament». A pesar del ritmo moroso y hasta crispador, especialmente de la segunda parte, lo aceptó en la medida en que permitía «el subratllat del text, la recreació en el gest, la valoració de les pauses. En aquest sentit el muntatge em sembla modèlic».

2. Crótalo: *El inmortal*, de Alfonso Jiménez Romero (1972)

Alfonso Jiménez Romero, que ya había protagonizado con *Oratorio* una de las primeras experiencias de teatro antropológico, desarrollada después a través del flamenco en Arahal y Paradas y, años más tarde, con *Oración en la tierra*, ofreció

también la otra cara del ritual: el ceremonial grotesco. *El inmortal*, obra que presentaba sorprendentes coincidencias con *Pasodoble*, consistía en una sucesión de nueve extrañas ceremonias de carácter onírico protagonizadas por un matrimonio etiquetado, enojado, gris y aburrido. Al igual que en la obra del autor malagueño, un pájaro enjaulado protagonizaba algunas de las escenas. Dos monigotes de trapo que reproducían las imágenes de los protagonistas, así como cinco fantoches, «los oficiantes y los espectadores de las diversas ceremonias» [43]²²⁴ marcaban desde el principio el tono trágicamente grotesco que caracterizó el montaje. Una vez más, un baile, en este caso el vals, era presentado con aires rituales que abrían y cerraban la obra: «Él y Ella avanzan, se tocan las manos y se besan, después, del brazo, caminan hacia el centro y bailan el vals» [43]. Si bien al comienzo era interpretado por los conyuges reales, sobre un fondo oscuro y con solemnidad, al final serán los fantoches quienes lo tararearán a gritos. Como en otros ejemplos de teatro ritual, la necesidad de llevar hasta el final el rito sacrificial presidía la obra. El hastío, la crueldad y el odio entre ambos conyuges tomaba una expresión ceremonial que debía culminar con el asesinato. Así, ya en la segunda ceremonia, el pajarraco gritará: «¡Tienes que llegar al asesinato!» [45], y, poco después, un fantoche insistirá en la misma idea: «¡Hay que llegar hasta el final!» [46]. El ritmo fijo de sucesión de las escenas era marcado por la aparición de los fantoches o por el propio pájaro. El espacio escénico reproducía, tal y como se indicaba en las acotaciones, un ambiente «cerrado, enrarecido y espeso». Para la sugerencia de un espacio en el que tenían que desarrollarse una serie de ceremonias, el autor de *Oración de la tierra* no pudo reprimir la referencia al sahumerio quemado, que evocaba la ritualidad del mundo andaluz.

La obra, estrenada en 1972, fue interpretada por el grupo Crótalo de Sevilla y dirigida por Luis Núñez Cubero y Francisco Díaz Velázquez. De acuerdo con la teoría del teatro antropológico, durante siete meses de ensayos, el grupo intentó expresar a través de las diferentes ceremoniales las experiencias vitales, las fuerzas inconscientes y las pulsiones emocionales de los propios miembros. Bajo la presión del rito, los actores debían llegar a la formulación escénica de su ser interior:

²²⁴ Con motivo de su puesta en escena, el texto fue publicado por *Primer Acto*, 149 (oct. 1972), pp. 43-62, de donde se extraen las citas.

De esta forma, inevitablemente, afloraban todas nuestras particulares represiones y torturas hasta el punto de que cada ceremonia suponía un riesgo; un riesgo real para el actor. Decía Jung que, «cuando la mente explora el símbolo, se ve llevada a ideas que yacen más allá del alcance de la razón» [Díaz Velázquez, oct. 1972, 40].

De este modo —como en el caso de *Pasodoble*— el fuerte carácter grotesco, lejos de trivializar el tono ceremonial de la obra, sirvió para profundizar en el propio sentido de los símbolos utilizados, pero no de manera racional, sino dejando aflorar libremente el imaginario colectivo, los arquetipos del subconsciente de los actores. Se intentaba, pues, una comunicación intuitiva, emocional, con el público, de modo que este, a través de la interpretación, llegase a experimentar igualmente un proceso de liberación de sus propios impulsos interiores. En este sentido, el mismo director pedía que el espectador olvidase su tendencia a la racionalización para abandonarse a una trama caprichosa y fragmentaria tejida por una inconexa sucesión de símbolos expresados a través de una farsa grotesca que terminaba invadiendo trágicamente todo el escenario. El espectáculo se presentaba, dentro de una violenta sucesión de acciones, bailes, sonidos, risas y gritos, como una «imagen vertiginosa de un mundo que se descompone y se autodevora sin ser capaz de escuchar la voz de su propia salvación» [Díaz Velázquez, oct. 1972, 40].

La obra fue llevada a la escena por diferentes grupos, que, de acuerdo con el carácter abierto del texto dramático, ofreció resultados muy diferentes. Ese mismo año, el Grupo de Teatro Libre, liderado por José Luis Alonso de Santos, se sirvió del texto para realizar un montaje exultante de vitalidad, en el que se derrochó imaginación creadora, farsa y humor, sin ocultar el inquietante fondo trágico que escondía: la falsedad de la realidad [Jover, 7.11.1972]. Un año después, Taller de Teatro, de Barcelona, bajo la dirección de Antonio Joven, volvió a imprimirle el tono «solemne» y «sobrecogedor» [Castells, 30.3.1973].

3. Corral de Comedias: *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, de Luis Riaza (1975)

La obra de Luis Riaza fue otro de los puntales importantes en la dramaturgia de la cermonia grotesca. Desde un decidido propósito de renovación cifrado en la búsqueda de nuevos lenguajes: «La revolución en el teatro la creo posible sólo a través de las formas. Si elaboramos unos signos nuevos, podemos lograr un mundo nuevo» [García Pintado (entr.), set. 1974, 9], el autor optó por la ritualidad, degradada a través de la lente corrosiva de lo grotesco, como modelo para la creación teatral. El espacio cerrado de tono ceremonial ofrecía una vez más la posibilidad de desarrollar nuevas formas de expresión, de fuerte potencial transgresor, liberadas de las imposiciones de la mimesis de ascendencia realista: «el teatro ceremonial puede atacar más la conciencia del espectador burgués» [11]. Al igual que Romero Esteo, Riaza se sirvió de un lenguaje barroco, reflejo ruinoso de una falsa grandeza: «Pretendo un teatro ampuloso, barroco, partiendo de una degradación de esta grandiosidad» [10], sin embargo, como el mismo autor reconocía, el barroquismo degradado y la transgresión ritual exigían nuevas formulaciones escénicas: «las palabras ya no hacen daño, son las formas las que pueden introducir algún cambio» [12]. De acuerdo a la dramaturgia ritual, se renunciaba al desarrollo de una trama, para presentar un mundo caótico y estancado poblado por temas recurrentes que, de forma obsesiva, se retomaban una y otra vez en forma de extraños ceremoniales: la transgresión de los tabúes sexuales, el incesto, la represión y el andrógino.

La teoría dramaturgica de este autor presentaba sorprendentes coincidencias con la obra de Romero Esteo. Al igual que este, Riaza [1978a] se propuso la creación de una radical teatralidad de nuevo cuño construida a partir de la transgresión sistemática de la escena y el lenguaje dramático tradicional: «se trata de un teatro, en fin, de destrucción de los *atributos específicos de la representación teatral*» [111]. Esto implicaba la destrucción del lenguaje, el personaje, la acción, el espacio y el tiempo del teatro convencional. Frente al «tiempo-río aristotélico y unidimensional», se buscó la creación de un tiempo que se rebelase contra los esquemas habituales, un tiempo reiterativo que volviese de forma obsesiva sobre sí mismo, «o retrocede con continuas vueltas atrás / o

se salta hacia los cerros-de-úbeda laterales / o se larga por todas partes las dimensiones posibles / o se enrosca dentro de sí mismo con digresiones y digresiones de las digresiones» [114]. El lenguaje, como en el caso del autor malagueño, tenderá igualmente hacia la destrucción sistemática de las formas gramaticales: «un lenguaje todo lo corrompido posible, en donde tenga lugar y asiento todo extranjerismo, todo barbarismo, toda deformación sintáctica, prosódica y aun ortográfica» [102]. La teatralidad se hacía sinónimo, pues, de un juego de traición a todo esquema heredado por la tradición, de transgresión sistemática de convenciones ya consolidadas:

un teatro que erige ese monumento de teatralización, (teatralización = traición / yasadicho / esa estructura resplandeciente de colores, movimientos y sonidos [...]) puesto que se trata de un teatro que no se quiere tal, de un teatro que se niega a sí mismo, que socava sus / propios cimientos, / un teatro de una teatralidad malgrelui, / una teatralidad malquerida» [109].

Para la realización de este apocalíptico esquema programático, el autor recurrió a una concepción del hecho teatral que le ofreciese un marco abierto a cualquier tipo de juego formal. El teatro como puro juego, representación o ceremonia se reveló como el punto de partida más eficaz para la creación de un nuevo mundo escénico. De esta suerte, cada obra se convertía en una indefinida sucesión de juegos, ceremonias o representaciones agrupadas en ciclos que volvían a empezar con cada puesta en escena: «cada una de las piezas de las piezas / (((cada uno de los módulos del rompecabezas / está formado por una ceremonia / (((elementos ceremoniales que, al combinarse, forman la ceremonia general del puzzle / elemental» [106]. Esta serie de ceremonias, danzas y juegos se convertían en una expresión formalizada a través del rito del propio poder del que manaban, ceremonias de perpetuación del mando absoluto, presentadas, no obstante, como estrategia consolatoria para aquel que sufría el yugo del poder y que soñaba con que, en una de esas ceremonias, el ciclo se rompiese y el tiempo volviese a fluir. Una vez más, el rito implicaba la defensa del ostracismo, de una estructura anquilosada que negaba todo movimiento, de un espacio perfecto cerrado en sí mismo. De esta suerte,

muchas de las obras de Riaza²²⁵ finalizan con la última de las ceremonias, «la Gran Ceremonia Final / (((o del *desenlace* de la Obra / en donde el Gran Padre / (((o el Gran Rey / o cualquiera de los Grandes Gallinazos / deben morir y resucitar / (((y, aún, re-morir y re-sucitar, y, así, varias / veces» [107].

Si *El inmortal* guardaba ciertos elementos comunes con *Pasodoble*, *El desván de los machos* y *el sótano de las hembras*²²⁶ no dejaba de tener un sorprendente paralelismo con la obra de Ghelderode *Escorial*. De nuevo, un mundo barroco, decadente y degradado, se presentaba a través de la relación fundamental entre un rey, Don, y su bufón, Boni. Estos personajes, caracterizados por una asombrosa capacidad polimórfica para adoptar la forma de otros personajes de diferente sexo, se intercambiaban sus propios papeles para —subrayando la teatralidad que esto implicaba— presentar en escena el tema del poder por medio de formas ritualizadas. El bufón debía seguir minuciosamente las instrucciones escritas por el rey en un libro declarado como sagrado por él, de modo que este primero realizase el papel del segundo a fin de que el rey, adoptando la función del bufón, fuese aún más consciente de los privilegios de su persona. El reino de Don se presentaba como una negación del paso del tiempo en el que él era el poder absoluto y eterno, y para que esto fuese así, él mismo lo dictaba a fin de que constase en el Libro Sagrado: «Nos somos nuestro principio y nuestro fin [...] Redondo como el ciclo del huevo» [139].

Riaza construyó un universo barroco y degradado donde todo tenía lugar de forma cíclica a través de rituales y ceremonias macabras, como el apareamiento cada noche del rey y el nacimiento de algún extraño engendro, siempre de sexo masculino, conservado en su jaula correspondiente. Así lo ordenaba el Libro Sagrado, con un fuerte tono ritual: «Tú parirás un descendiente cada noche y escribirás un libro cada noche. E ilustrarás el libro y lo colgarás de las ramas del árbol que plantes cada noche» [136].

²²⁵ Aunque Riaza ha desarrollado una coherente línea dramática dentro de esta corriente del ceremonial grotesco, existen algunos textos como *La emperatriz de los helados*, en los que vuelve a una estética realista ajena a este movimiento. Para un análisis de esta evolución posterior, puede verse Ruiz Pérez [jul.-dic. 1996].

²²⁶ Se cita por la edición de Cátedra, 1978.

Solo el nacimiento de una hembra humana —según rezaba la profecía, escrita quizá también por él mismo— podía dar a luz una carne de su carne que le arrebatase el trono. En el ciclo de ceremoniales, repetidos una y otra vez, Don se debía fingir muerto por su propia hija —encerrada en el sótano para evitar que llegase a tener trato carnal con su hermano, especie de ser alienado que vivía en el desván— para que, finalmente, los sometidos gozasen momentáneamente con la idea de la liberación. Cada ciclo repetía la misma sucesión de ritos, bailes y juegos, pero el rey recobraba la vida al acabar, no había sido más que una representación. En el ciclo representado durante la obra, la hija, Leidi, le dio a beber un verdadero veneno: «Leidi: Anoche y todas las noches anteriores, desde que jugamos esta comedia, lo bebisteis y nada os pasó» [195]. Creyendo haber roto el círculo infernal matando realmente a su padre, subió al desván, y, ya en los brazos de su hermano, este la asesinó al no poder resistir, acostumbrado a un mundo de figuraciones y puras representaciones, el trato con una verdadera realidad. En cualquier caso, todo estaba previsto en la representación, el ciclo ni siquiera había estado a punto de romperse, pues Don volvió a revivir, para iniciar otro nuevo, con una nueva víctima sacrificial.

El rito no se presentaba únicamente, pues, como una celebración de la negación del tiempo, sino también del espacio. Más allá de las murallas del castillo existía una realidad extraritual, denominada como «los leprosos», que, sin embargo, era negada. En una ocasión, Leidi, el único personaje no degradado con consciencia de su encierro, se acercó a los límites del espacio escénico para contemplar con «mezcla de curiosidad y terror, el “afuera” de la representación». Rápidamente, el bufón le advirtió de su error: «¡No, paloma! ¡Equivocas el rumbo! ¡Te extravías! (La conduce al centro de la escena. Abarca con un gran gesto todo el ámbito de esto.) Tu libertad se despliega por este universo. Del otro lado sólo encontrarías la ambigüedad y el desamparo. La ambigüedad y las sombras roñosas de lo desconocido...» [181]. El exterior equivalía, pues, a una realidad peligrosa por no estar previamente formalizada, como la realidad ritual del espacio interior, una realidad proteica, viva y ambigua, donde sí eran posible las relaciones heterosexuales, que podrían acabar con el poder absoluto. De acuerdo con la dramaturgia del ceremonial grotesco, este implicaba la defensa de un espacio y un tiempo perfectos en sí mismos, frente a la constante amenaza de un medio exterior que le

rodeaba. El espacio escénico estaba dividido en dos alturas, arriba, el desván, con los barrocos aposentos del rey, un lugar en el que únicamente estaba permitida la figuración, la mera representación: «Toda realidad será fruto prohibido» [128]. Y, abajo, el sótano con una larga mesa provista de candelabro para la realización de las ceremonias. Como en otras obras de esta dramaturgia, los títeres o muñecos volverán a ocupar un lugar importante, ya que su misma presencia ponía de manifiesto, sin dejar ninguna duda, su naturaleza figurativa, representativa, y no real, su ausencia de aliento vital, propia de un medio dominado por el vacío de sus formas degradadas. Así se refería Riaza [1978a, 107] acerca de los títeres: «me/nos obsesiona/an de particular manera todos los títeres, / intentando engañarse a sí mismos y a los otros títeres».

Entre otras representaciones de obras de Riaza que no alcanzaron mayor proyección, en algunos casos por deficiencias del grupo o falta de tiempo de montaje de una dramaturgia difícil de llevar a la escena, cabe destacar el trabajo que el Corral de Comedias, bajo la dirección de Juan Antonio Quintana y escenografía de Meri Maroto, realizó en 1975 a partir de *El desván de los machos y el sótano de las hembras* después de cuatro meses de ensayo. Dentro de una línea paralela a la desarrollada por Ditirambo y Romero Esteo, el grupo acentuó la teatralidad derivada de la destrucción de las formas, obteniendo unos resultados ricos en códigos escénicos, pero, igualmente, de ritmo lento impuesto por una cuidadosa realización:

La teatralidad procede de la irrisión de «lo teatral» y al tiempo inevitablemente desde ese mismo rechazo gravita una sensación de nostalgia [...] También, como no, los ritmos se espacian, los tiempos muertos se multiplican, la teatralidad inversa que supone una descomposición de las tensiones toma las riendas estéticas [Herrera, verano 1975, 107].

El barroquismo degradado se traducían en una onírica acumulación de imágenes, sonidos y gestos de alto contenido plástico que buscaban la potenciación del carácter sensorialidad, así como la provocación de emociones diversas en el espectador, entre las que predominaba la idea de destrucción y desesperanza. El grupo intensificó los rasgos ceremoniales del texto, siempre en la línea de lo grotesco: «La ritualización o la

ceremonia es completamente solemne y sus cauces mostrativos se basan, no en un estereotipo solemne, sino en la propia realidad irrisoriamente degradadas» [108].

A raíz de la representación en el Teatro Alfil el 5 de noviembre de 1975, la crítica madrileña [Álvaro, 1976, 248-250] elogió el meritorio trabajo del grupo dirigido por Quintana, a pesar de la lentitud del espectáculo. En palabras de Álvaro: «versión escénica interesante y meritoria, pues la evidente lentitud se debe a la extensión del texto más que a la representación» [249]. Prego (*ABC*) valoró igualmente la realización del grupo que supo crear un ambiente onírico para el difícil texto dramático: «El esfuerzo creador del escritor ha encontrado en Corral de Comedias de Valladolid el complemento indispensable para la difícil tarea de poner en pie, sobre la escena, su mezcla de parábolas y leyendas cabalísticas» [250].

La estética del ceremonial grotesco, el teatro ritual expresado de forma degradada a través de códigos, imágenes y arquetípicos extraídos de culturas de hondo arraigo en unas u otras regiones de España se extendió a otros grupos como medio de llegar a un lenguaje esencialmente teatral, alejado de las convenciones de la mimesis de la realidad exterior, pero cercano, no obstante, a las marcas de una cultura compartida por los espectadores. En 1975, por ejemplo, se puede destacar todavía el montaje que el grupo vigués Esperpento realizó de la obra de Enrique Buenaventura *Orgía*. El texto dramático refería la ceremonia organizada periódicamente por una vieja pobre que, por medio de unos mendigos a los que vestía con ajadas ropas de alta clase, intentaba revivir sus pasados esplendores. Los mendigos mimaban un grotesco ritual que interrumpían a menudo para pedir comida o dinero. Finalmente, en la última ceremonia, que es la que se representaba en escena, terminaban matándola. En un tono alucinante y ceremonial, el grupo llevó a la escena el ambiente aquelárrico de raíces gallegas. La crítica elogió la realización de la obra. Salvat [Álvaro, 1976, 314], a raíz de la representación ofrecida en el Festival de Teatro Independiente en la Sala Villarroel de Barcelona, celebrado entre los días 8 y 25 de abril, destacó el logrado plano emocional del montaje: «El grupo vigués ha realizado una labor concienzuda, a ratos brillante, incluso pródiga en emocionados trémolos dramáticos. Algunos de sus actores tienen brío y fuerza y dan a sus papeles respectivos una vibración emocional muy convincente».

TESIS DOCTORAL III

**DISCURSO CRÍTICO Y PUESTA EN ESCENA
EN EL TEATRO ESPAÑOL: 1960-1975**

Autor: D. Óscar CORNAGO BERNAL

Directora: Dr^a. Dn^a. María Francisca VILCHES DE FRUTOS (CSIC)

Tutor: Dr. D. Francisco CAUDET ROCA (UAM)

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Hispánica
OCTUBRE - 1997**

SC
FFL-FL
288

TESIS DOCTORAL III

**DISCURSO CRÍTICO Y PUESTA EN ESCENA
EN EL TEATRO ESPAÑOL: 1960-1975**



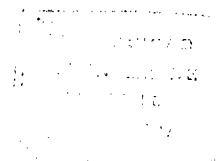
Autor: **D. Óscar CORNAGO BERNAL**

Directora: **Dr^a. Dn^a. María Francisca VILCHES DE FRUTOS (CSIC)**

Tutor: **Dr. D. Francisco CAUDET ROCA (UAM)**

R.B.E. 66536

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Filología Hispánica
OCTUBRE - 1997



VIII. LOS DISCURSOS EN TORNO AL TEATRO POPULAR: DE LOS CÓDIGOS DE LA FARSA A LOS NUEVOS LENGUAJES ESCÉNICOS

La consecución de un teatro popular¹ había constituido el sueño de la mayor parte de los renovadores de la escena de las primeras décadas del siglo XX. La búsqueda de un teatro abierto, de escasa complicación formal, que asegurase un máximo de comunicación a partir de la simplicidad y la economía de medios, el encuentro con nuevos públicos y la concepción, en fin, de un teatro que recuperase una posición fundamental e insustituible en la sociedad han sido las constantes que han canalizado las nuevas corrientes teatrales surgidas a lo largo de este siglo. Peter Behrens, ya en 1900, se refería a la fiesta como modelo que llegase a unir teatro con vida cotidiana. Georg Fuchs, recurriendo igualmente al modelo de la fiesta, consideraba esta como medio de comunión de toda una colectividad ante la escena. Dentro de esta misma búsqueda de una comunicación teatral de masas, Max Reinhardt creaba su «teatro de los cinco mil». En 1910 ponía en escena en el Arenatheater, para 3.200 espectadores, del Münchener Musik-Festhalle, *Edipo, rey*, de Sófocles —llevado un año más tarde al Circo Schumann de Viena— y en 1912 *La Orestíada*, de Esquilo. Al mismo tiempo, Piscator y Gropius concebían el «teatro total» en el edificio de la Bauhaus, tomando como eje definitorio una

¹ El término de «teatro popular» ha recibido a lo largo del siglo XX innumerables definiciones y usos, pero, en cualquier caso, nunca ha dejado de ser piedra de toque para la mayoría de los creadores de la historia del teatro y, especialmente, de este siglo. Los acercamientos al teatro popular se han basado, en casi todos los casos, en un criterio cultural, social o político, definiéndolo a partir del número de espectadores, su condición social o la finalidad cultural o política de la obra. Estas concepciones del teatro popular, sin dejar de ser válidas o útiles, no parecen eficaces, dada su ambigüedad, para un estudio formal de la puesta en escena. Así pues, se ha optado por criterios más afines a la creación teatral como paradigmas definidores más coherentes con este estudio, que el número de espectadores que pueden haber asistido a una representación o la condición social del público o la obra. En el desarrollo del presente trabajo, antes de ofrecer la definición estrictamente formal que se manejará en el análisis de los diferentes montajes, se esbozará un breve panorama histórico de las distintas concepciones que de este concepto se manejaron a lo largo del teatro contemporáneo y, especialmente, en la evolución que abarca desde 1960 a 1975.

concepción flexiva y dinámica de las relaciones entre escena y público que rompiese con el rígido esquema de la cuarta pared propuesto por el teatro naturalista. Sin llegar a estas fastuosas realizaciones, numerosos renovadores de este período levantaron su voz a favor de un teatro diferente que hablase a toda la sociedad, como colectivo, y no a los individuos por separado. Ramón María del Valle-Inclán, por ejemplo, expresó en repetidas ocasiones la necesidad de evolucionar hacia un nuevo lenguaje para una escena diferente que respondiese a las necesidades de una nueva sociedad:

En primer término —dice—, yo creo que la suprema aspiración del arte, y especialmente del Teatro, debe ser recoger, reflejar, dar la sensación de la vida de un pueblo o de una raza. Por esto afirmo que será mejor de todos los escritores el que sea más estadista... ¿Comprende usted? [...]

En esta hora de socialismo y comunismo, no me parece que pueda ser el individuo humano héroe principal de la novela, sino los grupos sociales. La Historia y la Novela se inclinan con la misma curiosidad sobre el fenómeno de las multitudes [Dougherty, 1983, 61, 178].

Por su parte, García Lorca se refería al fenómeno teatral como el termómetro espiritual de un pueblo. En los horizontes de estos visionarios del primer tercio de siglo, el teatro se presentaba como un acto de revolución cultural, un modo de cambiar la sociedad, un bien necesario para el desarrollo de una colectividad. En esta línea, Pérez de Olaguer [mayo 1973, 60], en la ponencia leída en la II Semana de Teatro de Tarragona, recordaba las palabras con las que la *Revue d'Art Dramatic* abrió el Congreso Internacional de Teatro Popular en 1900: «Para la salud del Arte es preciso abrirla [la sala] a las puertas de la vida. Es preciso que todos los hombres sean admitidos» y recogía igualmente las declaraciones de Romain Rolland por un teatro eficaz, sencillo y que fuese capaz de comunicarse con grandes públicos, declaraciones realizadas en 1903, citadas por Pérez de Olaguer en 1973 y que podrían ser suscritas por una buena parte de los renovadores teatrales del siglo XX:

Para el teatro del pueblo sólo necesito una vasta y gran sala, o una sala de reuniones públicas, preferentemente una sala dispuesta en pendiente para que todos vean, y en el fondo o en el centro una elevada y larga tarima desnuda. Para mí, sólo una condición para un nuevo teatro: que tanto el escenario como la sala se puedan abrir a la muchedumbre, cobijar a un pueblo y a las acciones de este pueblo.

En mayo de 1920 el Proletkult en Petrograd organizaba el primer acontecimiento de teatro de masas para el pueblo y en la República de Weimar el teatro se integraba como una parte de la fiesta de los sindicatos y los trabajadores, en el que hasta 5.000 actores y actrices tomaban parte en una representación ante 65.000 espectadores. En 1910 inauguraba Piscator, junto con Hermann Schüller, el Teatro Proletariado: teatro como medio de lucha de clases, teatro de agitación y propaganda, teatro de urgencia e influencia directa e inmediata en el público. Desde las exigencias del nuevo teatro popular, el cabaret y la revista se presentaban como dos eficaces códigos escénicos para una comunicación teatral diferente, de carácter social revolucionario impulsada por la explosión de cientos de grupos juveniles conocidos como *Agitpropgruppen*... Una misma denominación, «teatro popular», era empleada al servicio de ideologías y formas escénicas muy diversas. Dentro del acuerdo general de la necesidad de llegar a un teatro para públicos mayoritarios, las concepciones, medios materiales y lenguajes escénicos para su consecución variaban sustancialmente según unos casos y otros.

A medida que transcurrían los años cincuenta y, especialmente, en la década posterior, el debate en torno al teatro popular volvía a ocupar el lugar central que había protagonizado durante la renovación escénica de las primeras décadas de siglo en Europa. La preocupación por un teatro de todos, concebido como un bien público al que todo el mundo debía tener derecho, la integración de nuevos sectores de la población, la concepción del teatro como medio de educación y concienciación social se convirtieron de nuevo en los puntos esenciales en torno a los cuales giraba la discusión teatral en los foros más renovadores de la época. La figura del espectador como un creador activo más del espectáculo

teatral, la relación de este con la escena y la necesidad de nuevos esquemas de comunicación teatral que superasen la tradicional jerarquización que imponían los modelos dominantes fueron los ejes fundamentales que canalizaron la discusión en torno a la expresión formal del nuevo teatro popular. Ya en los primeros años sesenta, abría Bablet [set. 1961, 20] su estudio sobre los proyectos de construcción de nuevos teatros destacando el interés que ligaba arquitectura y teatro —aspecto que ya fue señalado por los creadores de los años veinte y treinta— como relación *sine qua non* para abordar la realización de un nuevo teatro para un público mayoritario:

Desde hace algún tiempo, la prensa de todo el mundo se hace eco de numerosos proyectos de espectáculos de masas y del estudio de los edificios o estructuras destinados a cobijarlos. En una época en la que, con más fuerza que nunca, se plantean los problemas de la reconquista de la arquitectura teatral, es necesario establecer la oportuna relación.

También en España, a comienzos de la década de los sesenta, aparecía consolidada en determinados ámbitos una concepción del teatro como un bien común que debía llegar a todas las capas de la sociedad para satisfacer las necesidades culturales que, supuestamente, estas demandaban:

El teatro tiende, hoy por hoy, hacia el espacio abierto. Podría decirse que pretende más sitio para albergar a mayor número de gentes. Porque, naturalmente, el teatro tiene una eminente función social —quizá empequeñecida más que propiamente olvidada— y presiente llegado su «mejor momento» ante el general acuerdo existente entre la mayoría de los habitantes del planeta acerca de que lo de hoy es «lo funcional», y lo que arrastra «lo social» [Sitja, jul.-ag. 1961].

La década de los sesenta se inauguraba bajo la férula de una fuerte creencia en un modelo teleológico según el cual el teatro evolucionaba hacia su perfección, que sería la de convertirse en un servicio público, bien indispensable para la sociedad,

en una palabra, en un verdadero teatro popular, según la definición que de este ofrecía Bilbatúa [ab. 1967].² Sitja [dic. 1959], antes incluso de los años sesenta, presentaba ya un panorama del teatro en Europa según el cual este había ido evolucionando por diferentes formas: teatro clásico y aristocrático francés, romanticismo y naturalismo burgués, existencialismo y vanguardia, después de las cuales llegaba el «teatro popular» que aún debería evolucionar hacia su formulación escénica definitiva para encontrar los nuevos públicos que, según el crítico, le esperaban. Un nuevo teatro para un nuevo público sin exclusiones sociales:

Ahora bien, este teatro es todavía, en cierto modo, clasista, y muy posiblemente se verá sucedido por un último tipo de teatro «para todos», integrador y clásico nuevamente. Creemos que en el mundo el «teatro en crisis» está concluyendo de prestar su servicio y se abren, por tanto, las puertas al teatro popular. A nuestro juicio este es propiamente el teatro de hoy en el mundo.

No obstante, al igual que sucedió en las primeras décadas de siglo, la idea de «teatro popular» que defendían unos y otros, así como los medios para lograrlo, difería notablemente hasta entrar incluso en contradicción. Si para los modelos extendidos desde los grandes teatros nacionales europeos, la escena popular debía ser un servicio público cuyo objetivo fuese un amplio espectro de la sociedad con indiferencia de su clase, limando distancias y buscando la unidad por encima de la estratificación, por el contrario, para la labor marginal desarrollada por grupos de inspiración marxista, teatro popular sería justamente aquel que, de forma clara, pusiese de manifiesto ante las clases más desfavorecidas las diferencias sociales y los mecanismos de funcionamiento de la sociedad capitalista.

² «Un teatro es popular en la medida que se convierte en una necesidad primaria de la colectividad en que se inscribe. Un teatro es popular en la medida en que, a través de los textos y los espectáculos elegidos, consigue hablar a todos indistintamente o, por lo menos, a la gran mayoría de la colectividad».

Desde la primera perspectiva, los dos grandes modelos europeos de posguerra que luchaban por crear nuevos públicos para un teatro que abarcara amplias capas sociales en las que poder ejercer una función cultural fueron, por un lado, el Festival de Teatro de Avignon, fundado en 1947 por Jean Vilar [Vilar, 1975; Wehle, 1981], así como su dirección del Théâtre National Populaire (TNP) entre 1951 y 1963 —cuyas representaciones frente a los muros del Patio de Honor del Palacio de los Papas crearon época—, y, por otro, el nacimiento del Piccolo Teatro, de Milán, a manos de Paolo Grassi y Giorgio Strehler. Vilar defendió un teatro accesible a los grandes públicos sin diferenciación de clase social o condición económica, buscando especialmente esos estratos tradicionalmente ajenos al fenómeno escénico. Así pues, la escena podía llegar a convertirse en un medio idóneo para extender la cultura a todas las capas sociales, en palabras de Vilar [set. 1961, 8, 9]:

Llevar el público popular al repertorio clásico, combatir los ritos burgueses, buscar entre el hecho cultural y el público popular lazos más sólidos, más numerosos cada vez, ha sido nuestro objetivo en el curso de esos años, de 1947 a 1960. [...] el único porvenir auténtico del teatro estaba en el teatro popular, en un teatro donde se asumieran conjuntamente estas tres responsabilidades: un público de masa, un repertorio de alta cultura y una puesta en escena que no aburguesara, que no falsificara las obras. [...] Para mí, hacer teatro es poner en servicio del mayor número posible de gente, y en primer lugar de los menos ricos, el pan y la sal del conocimiento. El servicio será sencillo; la comida frugal, pero cuidada. Nada de distinciones.

El Piccolo Teatro, cuyo año de fundación de 1947 coincidía con las primeras representaciones de Vilar en Avignon, respondían igualmente a un modelo de teatro abierto a una mayoría social, aunque bajo una mayor impronta brechtiana e ideología marxista. Grassi [1967, 48] definía del siguiente modo las implicaciones de hacer un teatro popular:

Es hacer un teatro para todos los hombres y no sólo para los privilegiados, sobre todo desde el punto de vista cultural. [...] Es hablar en escena un lenguaje popular, o sea, no un lenguaje populachero o chabacano, sino un lenguaje claro, límpido, humano. Es llegar de un modo directo, sin misterios intelectualizados, sin pasar por misteriosos caminos, a la recepción o a la emoción del ciudadano que está en la sala. Teatro popular es precisamente la postura estética, la mentalidad con que se trabaja.

Dentro de esta línea de cultura popular —y salvando todas las diferencias formales— podrían alinearse, entre otros fenómenos, los Festivales de España,³ las representaciones de la Compañía Lope de Vega, dirigida por Tamayo, en los más diversos escenarios al aire libre, así como la labor desarrollada por José Luis Alonso al frente del Teatro Nacional María Guerrero en la formación de nuevos públicos. Tamayo [set. 1961, 22], distanciándose de las posturas marxistas que se irán extendiendo con fuerza a lo largo de los años sesenta, impulsará un concepto de teatro popular en su sentido más amplio, sin privilegiar un tipo de público en beneficio de otro de acuerdo a criterios sociales o económicos:

Lo popular, en cualquier lugar del mundo, es la integración absoluta —para lo cual pueden contar seriamente las estructuras sociales y políticas en las que se enmarque— de todos los elementos humanos, con típica caracterización espiritual y moral, que constituyen el conglomerado humano propio de una nación. Por ser así, no ha de representar

³ Sobre los Festivales de España, el contexto social en el que se desarrollaron y el análisis de la programación puede consultarse el estudio de Santa-Cruz [1995]. De donde se extrae la siguiente declaración oficial: «Los Festivales de España, conscientes de que el Arte, en cualquiera de sus manifestaciones, es, ante todo, un eficaz instrumento de Cultura cuando se pone en contacto con el pueblo, fueron creados por el Ministerio de Información y Turismo el año 1952 y dependen políticamente del Patronato Nacional de Información y Educación Popular, el cual trata, entre otros cometidos, de que estas manifestaciones artísticas alcancen el mayor número de lugares de España, sirviéndose para estos fines de la Comisaría General de Festivales y de la Sección de Actos Públicos» [192]. Los Festivales, convertidos en organismo autónomo, conocieron su período de apogeo bajo la dirección de Enrique de la Hoz entre 1962 y 1969.

forzosamente a un sector determinado de población, y menos aún si lo determinan circunstancias económicas, variables por simples causas individuales o por complejas alteraciones de orden social. [...] Teatro popular no quiere decir forzosamente, por lo tanto, teatro proletario; incluso, aunque estas sean populares, corre el casi seguro riesgo de perder su vuelo y de no llegar a ser popular.

José Luis Alonso, sin demasiadas referencias específicas al resbaladizo concepto de «teatro popular», siempre demostró un profundo interés por la reacción del público ante cada uno de sus montajes, hasta el punto de considerarle como el criterio final para hablar del éxito o fracaso de una producción. Su gestión frente al María Guerrero estuvo condicionada de forma esencial por esa masa anónima denominada público y que era la única que podía dar sentido a la creación teatral en un teatro nacional. Esto siempre estuvo presente en el proceso de elección y montaje de las obras, pero sin renunciar por ello al hecho escénico. Así pues, en la obra escénica de Alonso funcionó con eficacia ese difícil equilibrio entre la obra y el público, entre el arte y su receptor, sin dejar nunca uno de estos polos abandonados en beneficio del otro, en palabras del propio director: «Hoy en día hay que buscar la obra, sí, pero también “sus circunstancias”. El éxito se obtiene por la conjugación de una serie de factores. [...] Eso debe ser el teatro: obra y público. Obra y pueblo» [Calvo, 1991, 106]. De este modo, supo avanzar, con precaución, pero sin descanso, exigiendo progresivamente un mayor nivel a un público al que le fue enseñando a ver las principales dramaturgias que conformaban el panorama teatral contemporáneo, desde Chéjov hasta el teatro del absurdo, sin olvidar a Brecht, Valle-Inclán, los autores contemporáneos de las últimas generaciones o los clásicos inmortales. El hecho de haber sabido crear un público de asiduos al Teatro Nacional María Guerrero fue uno de sus mayores orgullos: «A partir de mi primer montaje en el María Guerrero, *El jardín de los cerezos*, de Chéjov, se ha ido creando un público muy ligado a este teatro que yo dirijo. Cuando monto una obra yo me siento, quiera o no quiera, condicionado por ese público que, después de años, se ha ido creando» [«Coloquios sobre la ponencia», 1966, 23].

La segunda concepción de teatro popular como arte dedicado únicamente a las clases trabajadoras, excluidas tradicionalmente de la vida cultural, tenía como antecedente más notorio el movimiento alemán de teatro obrero de las primeras décadas, la Volksbühne creada por Piscator y, en el área española, salvando de nuevo las distancias ideológicas y estéticas, el Teatro de la Barraca, de García Lorca [Saenz de la Calzada, 1976], así como las Misiones Pedagógicas, de Alejandro Casona [Otero Urtaza, 1982; Rey Faraldos, 1992]. Este tipo de teatro popular, lejos ya de la estabilidad y el compromiso que implicaban los teatros nacionales —frecuentes protagonistas de un cierto modelo de teatro popular— se caracterizó por un decidido afán de búsqueda de públicos marginales, para cuyo encuentro no dudó en acercarse con sus rudimentarios medios a los escenarios más insospechados. Los años sesenta supusieron igualmente una sorprendente revitalización de estas iniciativas. Aunque en ocasiones el teatro épico o documental se presentase como la forma más adecuada al teatro popular de corte más social, en un principio, los grupos que transitaron por este camino llevando sus representaciones a fábricas, tabernas y pueblos estaban guiados por un interés más ético e ideológico que formal. A este respecto, Bilbatúa [ab. 1967], uno de los fundadores del Grupo de Teatro Popular, declaraba: «A nosotros nos interesa más sostener un diálogo con el público proletario; mucho más que avanzar buscando nuevas formas y quedarnos solos».

Dentro del área catalana, la primera mitad de la década de los sesenta, conoció una verdadera explosión de grupos teatrales que representaron sus obras para sectores sociales marginados de la actividad cultural [Fàbregas, 1969]. La Pipironda,⁴ grupo veterano nacido bajo la batuta de Ángel Carmona Ristol, que

⁴ La Pipironda ofreció su primer montaje en una taberna del barrio de Gracia el 18 de diciembre de 1959. Se trataba de *La Estratosfera*, nombre de la taberna en que se desarrolla la obra de Pedro Salinas que representaban. La escenificación tenía lugar, previo acuerdo con el dueño del bar, sin avisos ni preparación de la sala, cogiendo por sorpresa a los parroquianos: «Nuestro gran maestro es el público. Realizamos las obras con la máxima economía de medios, pues, creo que, como siempre, lo fundamental en el teatro es el trabajo del actor» [Bonet, 2.11.1963, 41]. A la obra de Salinas le siguió, entre otras, *Navidad*, de Martínez Sierra, *El mestre de minyons*, de Feliu y Codina, *La tavernera y las tinajas*, de Rodríguez Méndez, *El viejo celoso*, de Cervantes,

contó además con la posterior participación de José María Rodríguez Méndez, Gil Vicente [Formosa, set. 1963, 1971],⁵ surgido en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Barcelona y liderado por Feliu Formosa, el Teatre Experimental Català, fundado en 1963 y dirigido por Vicens Olivares, o la EADAG fueron los exponentes más destacados de un movimiento preocupado por llevar el teatro a nuevos públicos: «ellos han logrado crear algo que, hace años atrás nadie hubiera creído posible alcanzar: un teatro popular en Barcelona que va a nuestras barriadas, a nuestros centros culturales y religiosos, a nuestros pueblos» [Bonet, 2.11.1963, 41].

En todos ellos, se detectó la firme voluntad de hacer un teatro sencillo, con los medios imprescindibles, basado principalmente en el trabajo del actor, ajeno a cualquier tipo de intelectualismo, espontáneo, sincero y alejado de retóricas altisonantes o de los últimos planteamientos vanguardistas propuestos por el teatro del absurdo. Mediante mecanismos de distanciamiento acentuados por burdos e improvisados medios escenográficos siempre a la vista del público, se intentaba promover una actitud crítica y reflexiva del espectador frente a la acción. Francisco Espinet, del gupo Gil Vicente, lo explicaba así: «Queremos alcanzar siempre un montaje totalmente funcional, sencillo. No intentamos dar al público una sensación de realidad sino, por el contrario, sugerir esta: los espectadores deben experimentar por sí mismos que se encuentran delante de la obra, no dentro» [Bonet, 2.11.1963,

Fuenteovejuna, de Lope de Vega, en adaptación de Rodríguez Méndez y Carmona, *Auto de la donosa tabernera* o *La batalla del Verdún*, ambas de Rodríguez Méndez. A la simplicidad formal y la claridad expresiva se le sumaba como objetivos fundamentales la intención moralizadora, dentro de una orientación progresista, y la función pedagógica [Carmona Ristol, set. 1963].

⁵ Surgido en 1961 siguiendo el modelo de *La Pipironda*. Aunque su primera lectura, *La excepción y la regla*, de Brecht, data del año 1958, no se llevó a la escena hasta tres años después para lanzarse a recorrer la comarca barcelonesa. Mantenían igualmente una función didáctica del arte. A la obra de Brecht le siguió una adaptación historicista de *El retablo de las maravillas*, de Cervantes, en el que el falso retablo representaba tópicos comúnmente aceptados de la historia de España, *Historia de funcionarios*, obra nacida de los contactos con públicos obreros, principalmente inmigrantes, *Un informe*, *El camaleón* y *El triunfo del vencedor*, basados en cuentos de Chéjov.

43]. Las obras a menudo eran precedidas o seguidas de discusiones entre los espectadores y los actores acerca de los problemas sociales y su relación con el conflicto presentado en la obra. Durante estos mismos años, se puede destacar la labor en Madrid de grupos como La Barca, Teatro de Cámara de Juventudes Musicales, que llevaron *La Imenea*, de Torres Naharro, por pueblos de España durante 1961 o, años más tarde, el Grupo de Teatro Popular (G.T.P.), bajo la dirección de Miguel Bilbatúa, Álvaro del Amo y David Ladra, que hicieron representaciones a base de teatro, canciones y poemas por los cinturones industriales de Madrid durante 1964 y 1965.⁶

A medida que transcurrían los años sesenta, si, por un lado, la defensa de un teatro mayoritario adquiría mayor relevancia, se desarrollaba una línea de escepticismo con respecto a las bases que sostenían los diversos discursos en torno al teatro popular. Sastre [1965] fue uno de los críticos que protagonizó la corriente de denuncia de un supuesto carácter excesivamente demagógico de ciertos discursos en los que se apoyaba el teatro popular. El ensayista y autor dramático señaló la escasez de creadores teatrales de origen proletario que pudieran dirigirse a su propia clase desde un conocimiento profundo y cercano de los problemas e inquietudes de esta desde dentro y no desde la perspectiva distanciada ofrecida desde otros sectores sociales. En este sentido, apuntaba la poesía como el único género literario nacido espontáneamente de las clases bajas y aconsejaba a los escritores el tratamiento de los temas y las contradicciones de su propia clase social, esas de las que tenían una experiencia más directa:

El escritor debe tratar los temas y problemas burgueses, pues tiene el privilegio de poder asumir esa realidad en toda su complejidad, pero, por el contrario, corre graves riesgos —el más inminente, el populismo— al tratar

⁶ En 1965 ofrecieron en el Cine Pegaso, localizado en un barrio industrial, un programa que constaba de las siguientes obras: *El que paga los platos rotos*, de Ionesco, *Pin y Pon hacen sus labores*, inspirada en O'Casey y *La historia del hombre que se convirtió en perro*, de Dragún, además de poemas de Nicolás Guillén, Antonio Machado y Vicente Llamazares, y canciones de García Lorca, Atahualpa Yupanqui y fandangos.

el tema proletario por cuyo contenido —el proletariado y su lucha— siente una adhesión sin raíces de clase, lo que hace que, de existir una intuición, suele vaciarse en seguida y la obra que empieza con un toque profundo acaba degenerando en puro manierismo. De ahí la tristeza, cuando se ve perderse en el populismo a escritores que podrían evidenciar las contradicciones de su clase [87].

Esta postura crítica con respecto a consolidados discursos en torno al teatro popular fue extendiéndose en los medios teatrales. Monleón [1971], uno de los defensores, en los primeros años sesenta, de este teatro popular escrito como reflejo de realidades sociales deprimidas, denunció años más tarde la imposibilidad de referirse a una clase a la que no se pertenecía,⁷ evolucionando hacia posiciones más formalistas en demanda de unos lenguajes escénicos, y no unos temas, de extracción popular. Al comienzo de los años setenta, cierto tono de escepticismo contrastaba, pues, con los planteamientos de décadas anteriores de un teatro popular convertido en necesidad y servicio de toda la sociedad. La idea de un teatro para el pueblo se revelaba, para ciertos sectores, como una falacia que había intentado convertir en mayoritario un producto genuinamente burgués:

El teatro no es que se escriba para la burguesía, es que se ha hecho burgués él mismo. Es un género que sólo se ofrece a la burguesía y que sólo la burguesía compra. Y el pueblo está tan alejado del teatro, que oír hablar de teatro popular a mis compañeros mártires, a mis colegas, a mí me hace reír, porque al teatro no sólo no va el pueblo porque las entradas sean caras, sino porque no se reconoce, porque no le interesa para nada lo que ve en el teatro. Y es inútil hablar de teatro popular, por muchos personajes populares que salgan [Galán y Lara, 16.12.1972, 43].

⁷ «Tengo una idea muy clara de que en el teatro español que llamamos popular hay mucho más una inspiración de tipo literario que de tipo real. [...] cuando hablamos de teatro popular estamos al borde de caer en nuestra propia trampa y de que nos aceche el peligro de un uso demagógico de la palabra popular, por la razón evidente de que todos nosotros estamos, cultural e históricamente, fuera del pueblo» [«Extractos del coloquio...», 1966, 13].

Ante tan desolador panorama, los creadores abogaron por la misma solución que, ya en los primeros años sesenta, practicaba Littlewood en su Workshop: un teatro convertido nuevamente en un atractivo show de música, baile y colores, aunque, esta vez, con un voluntario tono de crítica social. Frente a los intentos de los autores dramáticos por desarrollar un teatro popular a partir de la introducción de personajes del pueblo o de un lenguaje coloquial o vulgar de extracción social baja, se dejaba, como última opción, la consecución de un teatro popular en manos de directores, escenógrafos, actores y ciertos autores que lograran integrarse en un grupo de teatro. El teatro popular reivindicaba un sentido espectacular más atractivo de la escena. Este fue el camino elegido por los teatros independientes:

Yo creo que el teatro popular tendría que pasarse a lo que en la posguerra se llamó espectáculo, que se cantaba, se bailaba, se distraía y se intentaban echar garfios de abordaje continuos. Con lo cual la labor del autor quedaría muy limitada; más que en el autor la creación de un teatro popular estaría en el director [43].

El progresivo desarrollo de nuevos acercamientos a la creación del teatro popular apuntaba directamente, en primer lugar, al modelo que habían protagonizado los autores de la generación realista fraguada durante los años cincuenta y que habían empezado contando únicamente con el apoyo de sectores minoritarios que ahora evolucionaban hacia otros sistemas teatrales en los que el texto dramático ocupaba un lugar diferente en el proceso de creación. Como reacción a una concepción de un teatro popular basado esencialmente en la mimesis de un determinado extracto social, surgían ahora nuevos modelos de creación. La consecución de un teatro popular por medio de la imitación de la realidad de la clase social media-baja fue la propuesta que defendieron en sus comienzos autores como Lauro Olmo, José María Rodríguez Méndez, José Martín Recuerda o Ricardo Buded. Así, Olmo demandaba un teatro que reflejase de forma

minuciosa y verosímil esta realidad tradicionalmente escamoteada de los escenarios:

Visto el problema desde un ángulo más intelectual, creo que lo que falta dentro del teatro español, que le impide a este ser un verdadero teatro popular es su incapacidad para reflejar la vida real del país, la imposibilidad de hacer en la escena un censo de personajes que responda a un censo de tipos reales, tipos que se verifican en la vida social española, que están ahí, en la calle, y son la sangre de nuestra sociedad [«Coloquio sobre la ponencia», 1966, 24].

Como respuesta a la progresiva corriente de escepticismo con respecto a dicho modelo de teatro popular, fue desarrollándose una aproximación al resbaladizo término menos sociológica o *contenidista* y más centrada en los aspectos formales de la creación. Este acercamiento formal ofrecía la ventaja de corregir parcialmente las ambigüedades e indefiniciones en las que se movía el concepto social o económico de teatro popular. La crítica de Nieva [ab. 1969] — incansable defensor de la componente artística y formal del teatro — a una escena al servicio de la difusión cultural o ideológica de un determinado credo social alcanzó también a los presupuestos que habían arraigado acerca de un teatro popular didáctico que relegaba el plano artístico a su proyección social o su contenido ético:

Uno de los puntos más turbios e inquietantes de la escena moderna provienen del tono paternalista, cauteloso, misionero que todo hombre de letras, o todo director de escena, o todo crítico, o simplemente todo intelectual más o menos aficionado al arte teatral insuflamos a nuestras ideas y a nuestro comportamiento cuando se trata de comunicar abiertamente con muy vastos públicos. Es una soterrada hasta bienintencionada pedantería que casi siempre preside nuestros propósitos. Cuando el arte se sobrecarga de intenciones éticas algo comienza a fallar, estamos lejos de encontrar ley suficientemente justas al mismo o tiempo

que suficientemente ambiguas para complacer al público y complacernos nosotros mismos [13].

Con la ácida ironía que le caracteriza, el crítico manchego acusó abiertamente la supuesta falacia del pretendido «público popular» que, según ciertos sectores, buscaba la redención de manos del teatro:

Hay quienes piensan que es poco menos que «el pueblo elegido», destinado a la redención en masa por su fidelidad a los grandes principios de la moral y del buen gusto. En suma, que «su» público popular es incapaz de aprobar las comedias de Alfonso Paso, cuando en realidad ese público es esencialmente el público de Alfonso Paso y por razones que no lo hacen del todo anatemizables [20].

La evolución de los teatros de cámara y ensayo y los teatros universitarios hacia posturas formalmente más exigentes a través de una labor más estable y ambiciosa que supusiese una alternativa eficaz al teatro profesional fue sustituyendo el panorama de los grupos creados durante los primeros años sesenta, surgidos en ocasiones como reacciones de urgencia ante la realidad social, por una red de teatro independiente que desarrolló una labor más sistemática en la que el discurso formal pasó a ocupar un lugar tan relevante como los planteamientos ideológicos. A la labor que ya venía realizando colectivos tan diversos como la EADAG o Els Joglars, se unieron nuevas formaciones como el TU de Murcia, Los Goliardos, el Grup de Teatre Independent o el Teatro de Cámara de Zaragoza. Hormigón [1974], miembro de este último, ha sido uno de los más constantes defensores del teatro épico brechtiano con una fuerte impronta historicista e ideológica como modelo ideal de teatro popular, en detrimento de las corrientes que lideraron esta búsqueda desde principio de siglo, impulsadas —en opinión del director— por un utópico y burgués «filantropismo idealista» [153]. Hormigón recogía el concepto de teatro popular que ofrecía Brecht como un medio de liberación de las masas oprimidas.

Mediada la década de los sesenta, pues, nuevos grupos, muchos de ellos al margen de la ortodoxia brechtiana, tomaron el relevo de los primeros. El TEU de Sevilla, bajo la dirección de Joaquín Arbide, culminaba en 1966 una trayectoria marcada por cinco campañas populares de teatro iniciadas en 1963, en la que llevaron *Los títeres de cachiporra*, de García Lorca.⁸ «Un microbús y un pequeño camión transportaban los hombres y materiales. Elementos necesarios para poner noche tras noche una obra en plazas, escalinatas, paseos, patios de pueblos como Taberno, Albex, Lucar, Menas, Laroya, Macael, Abrucena...» [Arbide, 1967, 8]. El grupo Esperpento, desgajado del T.U. de Sevilla, marcó la evolución hacia una concepción de la creación teatral en la que el estudio de nuevas formas escénicas de origen popular ocupaba un lugar central. Por tanto, el trabajo de llevar el teatro hasta los últimos rincones de la geografía española, comenzado por los grupos surgidos en los primeros años sesenta, especialmente en el área catalana, fue continuado por estas nuevas formaciones que, mediante propuestas escénicas sostenidas ya por una coherente poética escénica frecuentemente de carácter farsesco y con una fuerte influencia del esperpento, realizaron frecuentes campañas a zonas rurales o provincias de escasa vida teatral. El TU de Murcia o Los Goliardos, entre otros, fueron algunos de los grupos que, ya finales de los años sesenta, embarcaron los materiales imprescindibles en una o varias furgonetas para mostrar un teatro basado en la economía de medios, la espontaneidad y la eficacia comunicativa, un teatro que llegase a expresar todo el vitalismo y la frescura que podía contener el arte de la escena.

Dentro del diverso panorama que presentaba el mapa del teatro popular en España, es necesario destacar el trabajo de ciertos colectivos caracterizados por su

⁸ Esta y otras farsas lorquianas fueron textos predilectos para las campañas de teatro popular que se iban haciendo cada vez más frecuentes. Entre los muchos montajes que recibieron, cabe destacar dos propuestas muy diferentes que mostraban, una vez más, la variedad de caminos formales por los que anduvo el teatro popular: *Los títeres de cachiporra*, dirigida en tono de farsa por Josep Anton Codina en 1965 al frente de la EADAG, con decorados y figurines de Josep Maria Espada, y la realizada por Tábano a partir de *El retablillo de don Cristóbal* en 1972 utilizando los códigos escénicos de inspiración circense.

labor en estrecha colaboración con creadores extraídos directamente de estos sectores económicamente deprimidos a los que el teatro popular intentaba llegar. Ciertas iniciativas de Teatro Campesino⁹ como el Teatro Estudio Lebrijano, los grupos teatrales dirigidos por Alfonso Jiménez Romero en pueblos de Andalucía o La Cuadra, fundada por Salvador Távora, fueron algunos importantes exponentes de esta peculiar corriente escénica que adaptó a la escena formas de expresión tomadas directamente de las tradiciones y costumbres de más arraigo popular. Junto a estos, fue característico del teatro de los últimos años sesenta y primeros setenta, las giras entre las comunidades de emigrantes españoles en Europa lideradas también por Los Goliardos y, más tarde, por Tábano, al igual que algunas incursiones en el mundo iberoamericano.

Las directrices del teatro popular no fueron, pues, constantes, sino que variaron con el surgimiento de nuevas tendencias que tuvieron que convivir conconfigurando un heterogéneo panorama. Si en las primeras décadas de posguerra, predominaba un modelo integrador, superador de las diferencias sociales, a medida que avanzaban los años sesenta se imponía un teatro centrado sobre todo en públicos marginales que buscaba la concienciación social: «The way to remake the popular theatre is no longer to bring people together, but to divide them; it is no longer to create a celebratory communion, but to force people into a dialectical process» [Hainaux, 1976, 7]. En esta línea de teatro popular al margen de las estructuras comerciales, el Workshop de Joan Littlewood en Londres con la vuelta a la utilización de los lenguajes escénicos de la revista y el cabaret, supuso uno de los antecedentes más claros de un teatro popular de inspiración épica, pero alejado ya de los discursos idealistas de las primeras décadas de siglo que entraron en crisis a lo largo de los años sesenta. Los planteamientos formales, la búsqueda

⁹ La concepción de «teatro popular» como aquel que debía nacer directamente de las capas más desfavorecidas de la sociedad, entre ellas los campesinos, se extendió con fortuna en los medios teatrales más renovadores de los últimos años sesenta, impulsados a su vez por las noticias que llegaban de los modelos de Estados Unidos, entre ellos, el Teatro Campesino y el San Francisco Mime Group. Sobre el desarrollo de un teatro campesino en España puede consultarse el estudio de López Mozo [1976].

de nuevos lenguajes de naturaleza escénica más que literaria, una nueva concepción del espacio escénico y de la comunicación con el espectador fueron algunos de los rasgos que caracterizaron este movimiento:

Si se reconoce en general la necesidad de un teatro popular, es raro que la discusión sobrepase este punto para abordar el problema de las nuevas formas. Todas las grandes ideas y las grandes teorías surgidas en la primera mitad de nuestro siglo parecen haber sido sembradas sobre una tierra árida. ¿Dónde está ese gran Teatro Popular que anunciaba el “Nuevo Movimiento Teatral”? [Littlewood, 1967, 6].

Littlewood expresaba la necesidad de recurrir a códigos escénicos como la poesía popular, la música viva, los cantos, las danzas y la agilidad escénica como medios de presentar un lenguaje más familiar a un público alejado del teatro comercial y experimental al uso.

Pérez de Olaguer [mayo 1973, 61], en la citada ponencia ofrecida en la II Semana de Teatro de Tarragona, se refirió también a la controversia de un teatro popular al margen del pueblo: «Teatro popular no era un teatro hecho por el “pueblo”, sino hecho por los mismos burgueses para ese “pueblo”, que, exceptuando contadas excepciones, apenas llegaba a ese teatro, aunque paradójicamente, estuviese ligado a él», y abogó por la necesaria reforma del espacio teatral con el fin de lograr una relación directa, inmediata y más estrecha entre el público y la escena. Después de dos décadas de lucha por un teatro democrático concebido como servicio público y foro de discusión social, resumía los resultados de la siguiente manera: «¿Logros? Yo creo que uno e importante: crear conciencia de esa necesidad» [63].

El 21 de octubre de 1971 dedicó el diario francés *Le Monde* el suplemento de espectáculos al análisis de la evolución de los conceptos teóricos, examen de problemas prácticos y estudio de los sistemas empleados, así como de los resultados obtenidos, en torno al teatro popular en Francia en los últimos veinte

años. En uno de los ensayos se proponía un rápido esquema comparativo de la evolución de los modos teatrales y códigos escénicos del teatro popular de ese período.¹⁰ El estudio citaba los acontecimientos de mayo de 1968 como el punto de inflexión en esta evolución hacia un nuevo concepto de teatro popular que se oponía al que había difundido Jean Vilar desde el Théâtre National Populaire de Avignon. Las nuevas generaciones rechazaban el concepto de público mayoritario indiferenciado socialmente, el tono culturalista y paternalista de este tipo de teatro popular y su fracaso en la atracción de públicos obreros que, sin embargo, sí asistían al cine o al teatro musical. Frente al modelo de Vilar, el teatro joven buscó un contacto directo con el público al margen de los lugares teatrales consagrados tradicionalmente para este fin. Las calles, plazas, garajes y los más insospechados espacios se presentaron como lugares idóneos para una comunicación teatral liberada de las marcas con las que se había identificado el teatro de la burguesía. La oposición a toda actitud culturalista les llevó al desarrollo de otro tipo de lenguajes escénicos de marcado tono festivo inspirados en códigos verdaderamente mayoritarios en el momento, como el cine, la televisión, la revista, los cómics o la publicidad, y sostenidos por referencias transplantadas directamente de los sistemas culturales más inmediatos: iconografía, música, lemas... que apelaban al imaginario colectivo de una sociedad y permitían una comunicación emocional efectiva. Jérôme Savary, creador del Grand Magic Circus —grupo que años más tarde será tomado por Tábano como modelo— defendía, frente a la cultura oficial, los textos consagrados por la cultura real del público habitual, otro modelo de cultura que debía ser expresada a través de códigos totalmente diversos:

Ahora bien, existe «otra cultura», del pueblo, muy distinta a la «cultura oficial», compuesta por las historietas, los dibujos animados, la música «pop», etcétera. Sobre estos elementos, hemos buscado un lenguaje directo, sensorial, sin refinamientos simbólicos, que fuera común a todos. Queríamos conseguir que el público riera como ríen los niños [...]

¹⁰ El artículo fue publicado por *Primer Acto*, 138 (nov. 1971), pp. IV-V, y recogido por Miralles [1973].

buscamos en lo sensorial un lenguaje común a todos, que puede estar en los mismos instintos [Romero, V. (entr.), ab. 1972, p. IV].

A estos nuevos lenguajes escénicos les correspondía, a su vez, un modo de creación desarrollado por oposición a las tradicionales jerarquizaciones bajo el dominio del autor o el director. Creaciones colectivas, participación igualitaria de autores, actores, escenógrafos y músicos en un mismo proyecto teatral fueron algunas de las formas más habituales de construir los espectáculos. A este modelo de creación colectiva respondía una nueva concepción de la escritura dramática que es la que abrazaron autores como Romero Esteo o Nieva que buscaban la introducción de nuevos códigos para llegar a un teatro verdaderamente popular. El autor de *Pelo de tormenta* reivindicaba el juego, la verbena y la fiesta como modelos hacia los que debía tender dicho teatro:

Eso es, teatro abierto hasta el punto de que el actor y el director, si quieren, pueden tomar un aspecto sugerido en el texto y desarrollarlo a su capricho. Esto puede dar como resultado un teatro extremadamente variado y lleno de sugerencias con tal que se trate siempre del mismo juego [...]. Buscar un público popular para mí ha sido siempre una obsesión —ponerte en confianza con cuatro señoras llenas de collares no tiene ningún encanto—, el espectáculo que he soñado toda mi vida ha sido la verbena. Nos hemos quedado sin verbenas [Nieva, feb. 1973a, 24, 25]

A partir del modelo de la verbena, el espacio a la italiana se revelaba como una opción reductora y distanciadora que era necesario superar por medio de la conquista de otros nuevos espacios que mezclasen al público con la fiesta que debería ser el teatro. La calle, las plazas, un pasillo abierto entre los espectadores o una plataforma central fueron algunos de los lugares y diseños escenográficos ideales para este tipo de teatro popular. Nieva, por ejemplo, aludía a la necesidad de conquistar el patio de butacas: «Habría que abrir un pasillo enorme desde la puerta de entrada hasta el escenario y poner en los dos extremos parte del

decorado» [25]. Haciendo honor a su reivindicado carácter de popular, el resultado final debía ser, en cualquier caso, la diversión de la colectividad, la fiesta:

Es necesario un teatro triunfante para que el burgués diga: «si estos lo pasan tan bien será que tienen razón». ¿Qué miedo puede infundir un teatro de la compasión que se vuelve hacia los dolores humanos? Mientras los autores del social-realismo se vuelven hacia una consideración de lo triste que es la verbena, yo propongo una gran fiesta popular. Estoy seguro que el público que hoy recuerda con añoranza las verbenas de los años cuarenta o cincuenta —el último escape de la gente— y que todavía busca el teatro de Manolita Chen y los recuerdos del mundo camp, volvería a encontrar un lugar irremediabilmente perdido, porque hoy los españoles estamos más cerca de nuestros abuelos que de nuestros padres [25].

La carencia de un firme compromiso social e ideológico por parte de esta corriente de teatro popular fue uno de los principales objetivos de algunos sectores de la crítica con respecto a una escena de corte más espectacular que, bajo una apariencia de fiesta y verbena, parecía olvidar el análisis riguroso de la sociedad y sus lacras. Tras el impacto que supuso el montaje de *Castañuela 70*, junto con las experiencias que ya estaban teniendo lugar en la barcelonesa Cova del Drac, la crítica marxista comenzó a ver con suspicacia los modelos lúdicos y festivos que suponía esta corriente teatral. Los montajes de Tábaro que siguieron a su éxito del año 70, *Charly, no te vayas a Sodoma*, de Luis Portolés, *Canta, gallo acorralado*, dirigido por Marsillach a partir de un texto de O'Casey, *La murga*, de Alfonso Jiménez Romero y Francisco Díaz Velázquez, *Anfitrión, pon tus barbas a remojar*, por Ensayo Uno-En Venta, o el brillante surgimiento del teatro de calle protagonizado por colectivos como Els Comediants o Claca Teatre, fueron relevantes exponentes de la evolución de esta línea dramatúrgica que chocó en ocasiones con el rechazo de la crítica social acusados de superficialidad, falta de rigor analítico y exceso de lugares comunes al servicio de una concepción festiva del teatro. Ante estos mismos reparos tuvo que defenderse Jérôme Savary, con la misma argumentación que con frecuencia manejaron estos grupos: «Nuestro modo

de hacer, a simple vista, puede parecer superficial. A lo mejor, es que somos superficiales. Pero con el teatro hay que aceptar uno de estos dos riesgos: ser profundos para muy pocos, o dirigirse a muchos con superficialidad. Y hemos preferido esto último» [Romero (entr.), ab. 1972, p. IV].

No obstante, la diversidad de corrientes y aproximaciones al concepto de «teatro popular» siguió subsistiendo más allá de los años sesenta. Todavía en 1974, Miguel Romero Esteo [mar. 1974; jun. 1974] y Mariano Anós [ab. 1974], miembro del Teatro de Cámara de Zaragoza y colaborador de Juan Antonio Hormigón, mantuvieron en los primeros números de la recién aparecida revista *Pipirijaina* una controvertida polémica en torno a dos concepciones opuestas de teatro popular. Frente a la postura formalista del autor malagueño, Anós partía de un análisis social y económico de la sociedad, en la que el teatro debía integrarse como un arma de revolución al servicio de las capas más deprimidas. Desde una ideología marxista, Anós, refiriéndose a la postura defendida por Romero Esteo, criticó el entendimiento del teatro popular como una cuestión esencialmente de códigos de comunicación:

Si se juega con abstracciones vacías, se corre el riesgo de confundir el culo con las témporas. [...] a quien de verdad interesa el aprender (no sublimidades pero sí problemáticas concretas, como puede ser la subida del coste de la vida) no es precisamente a la burguesía, sea cual sea su sensibilidad, sino al pueblo, para sobrevivir y más aún para adueñarse del curso de la historia (perdón por la solemnidad). Claro que me refiero al pueblo real y no a las elucubraciones de un intelectual con mala conciencia, de cuyo razonamiento se deducen los tópicos más agradables a los oídos de la burguesía, como que el más reaccionario de nuestros refranes rurales es más auténticamente popular que *Santa Juana de los mataderos*, pongo por caso.

Por su parte, Romero Esteo [ag.-set. 1974] denunció, al igual que Nieva, el referido engaño de una escena para un público que no existía: «mucho teatro

popular y a favor del pueblo y, luego, los que mejor ven y entienden son los burgueses» [52]. A partir de esta constatación, el autor de *Pasodoble* emprendió la búsqueda de unos lenguajes de raíz popular para la consecución de un teatro apto para la comunicación con las clases más desfavorecidas: «si de lo que se trata es de hacer una obra, no “para”, sino “desde” el pueblo estamos obligados a utilizar la sensibilidad del pueblo, sus materiales, su lenguaje y su problemática» [51]. Ligaba la conciencia de clase con un determinado tipo de percepción sensorial unida a una sensibilidad popular que, a su vez, estaba expresada por unos lenguajes familiares a las clases bajas. La traducción escénica de estos lenguajes llevaría a un teatro verdaderamente popular.

VIII. 1. FORMAS CLÁSICAS DEL TEATRO POPULAR: DEL ENTREMÉS A LA COMEDIA

Analizando la evolución tanto social como formal de la escena, en el desarrollo del teatro popular en Occidente durante los años sesenta se puede aceptar, pues, como fecha orientativa del comienzo de esta nueva corriente el año de 1968. En un primer momento, la experimentación giró esencialmente en torno a códigos de tono farsesco. Los géneros teatrales consolidados ya como populares por la tradición cultural y literaria, como toda la corriente de teatro breve, desde los pasos y entremeses hasta la desarrollada por los exponentes más destacados del siglo XX, como Valle-Inclán y García Lorca, pasando por el sainete y el género chico, junto a la comedia barroca, liderada por Lope de Vega y Molière, las formas escénicas de la *Commedia dell'Arte*, sin olvidar la antigua farsa griega de Plauto y Aristófanes, fueron las fuentes dramáticas que suministraron con mayor frecuencia los puntos de partida para una escena de carácter popular. Con el comienzo de los años setenta e impulsado fundamentalmente por el movimiento de teatro independiente, las formas teatrales sancionadas históricamente como populares, sin dejar de ser elementos esenciales a este tipo de teatro, tuvieron que convivir con otros movimientos escénicos que pasaron a ocupar el «vagón de cabeza» en la

renovación del teatro popular: por un lado, los géneros espectaculares actuales, como la revista —de probada eficacia con el único público mayoritario que existía entonces, la clase media— y, por otro, a la adaptación escénica de formas parateatrales de marcado sabor popular, como los títeres, el mimo, el teatro de barraca, el circo o los cómics. No se trataba, pues, de dos fases separadas, sino que en muchas obras se dio una mezcla de lenguajes farsescos desarrollados a raíz de un entremés o una comedia barroca con elementos escénicos tomados del circo o el teatro de feria, como, por ejemplo, el montaje de Tábano sobre *El retablillo de don Cristóbal* o el de Ensayo Uno-en-Venta sobre textos de *El anfitrión*, de Molière y Plauto, formalizados ambos a partir de la instrumentalización de los códigos circenses. Asimismo, las diversas formas que adoptaba la farsa a menudo invitaban a su recreación actualizadora recurriendo a códigos tomados de formas culturales familiares a los grandes públicos como la revista, los cómics o el cine.

Esta búsqueda de lenguajes populares encontró también sus primeros antecedentes en los renovadores teatrales de comienzo de siglo. Meyerhold fue uno de los pioneros en señalar el teatro de feria y lo grotesco como un código excepcional para el desarrollo de nuevos lenguajes teatrales de renovada vitalidad y libertad formal. Como explica la investigadora francesa Picon-Vallin [1990, 16]:

En ce début de siècle, les baraques de foire pullulent, de *Lulu* à *Parade* en passant par celle du poète russe Alexandre Blok. Cette voie-là n'est pas une utopie, et à travers de sa vitalité, elle révèle les grincements du siècle. Pour Meyerhold, le théâtre de foire va devenir le dénominateur commun de tous les genres qui font de la *discontinuité* l'essence même de la scène.

Meyerhold [1992], a través del ambiguo concepto de «épocas genuinamente teatrales» llamó la atención sobre la vitalidad y la capacidad de comunicación que habían ostentado formas escénicas que florecieron en determinadas épocas de la historia teatral europea como la Commedia dell'Arte italiana, la comedia barroca española o el neoclasicismo dieciochesco francés. El director ruso propuso la vuelta a estos lenguajes de profunda teatralidad como medio de devolver al teatro el

poder creativo que el realismo naturalista desarrollado desde las últimas décadas del siglo XIX parecía condenar a la imitación verosímil de las convenciones sociales y la realidad exterior: «El nuevo teatro de las máscaras aprenderá de los españoles y de los italianos del siglo XVII a elaborar su propio repertorio en base a las leyes del barracón, donde siempre resulta más interesante *divertir* que *enseñar* y donde los movimientos son siempre más apreciados que la palabra» [404]. De este modo, el teatro popular se revelaba como un excelente medio para oponerse al realismo social o costumbrista del que los sectores más innovadores de los años sesenta pretendían alejarse. Si en un principio se recurrió a las formas escénicas tradicionalmente populares como la farsa, la comedia barroca, el entremés, los pasos o el sainete, pronto se sintió el deseo de llevar más allá la teatralidad de la escena recurriendo no ya a formas literarias, sino a códigos parateatrales tomados de la propia realidad, de la misma manera que llamó la atención de los renovadores escénicos durante las primeras décadas del siglo XX, en palabras de Meyerhold:

Desde el extremo Oeste de Europa (Francia, Italia, España, Inglaterra) hasta el extremo Este, durante la segunda mitad del siglo XVI y durante todo el XVII, han resonado en el teatro las campanillas plateadas de la teatralidad pura [409].

Los orígenes del teatro han de buscarse precisamente en la época en que floreció el *cabotinage*. Sería erróneo pensar que el teatro del hospital de la Santa Trinidad, por ejemplo, tuvo su origen en los “misterios”. No. Tuvo su origen en el ambiente mismo de la calle, con motivo de las entradas triunfales de los reyes» [402].

La fragmentariedad, la yuxtaposición de elementos hilvanados por una estructura narrativa que el espectador debía completar, se convirtió en uno de los rasgos formales característicos de los lenguajes populares. Frente a la instrospección psicológica, la creación de una intriga por medio de una acción y el desarrollo de la trama a través del planteamiento, nudo y desenlace, se imponía un teatro de arquetipos, de reducción de los personajes a meras caretas representativas de un valor o posición social, de estructuración en unidades

autónomas y de reivindicación de forma descarada, burda y casi violenta de una teatralidad de fuerte tono lúdico. Esta elemental teatralidad quedaba doblemente acusada a través de la introducción en escena de una rudimentaria tarima, teloncillo o boca de escenario que volvía a recordar a los espectadores la primitiva naturaleza de un teatro que, de algún modo, quería regresar a sus orígenes populares y artesanales. La gramática escénica de fragmentos hilvanados en una misma estructura, frecuentemente narrativa, ofrecía un esquema flexible abierto a una gran libertad de formas y, por ende, una comunicación más espontánea, supuestamente menos retórica, y más directa y eficaz. Siguiendo con la teoría meyerholdiana, lo grotesco imponía una determinada construcción de materiales y temas en una forma dada,

dont l'intensité, l'immediaté et le concret sont rendus possibles par l'énergie dégagée par le principe de discontinuité, le choc et la mise en rapport de contraire. Le grotesque meyerholdien ne se réduit pas a une figure de style, exagération, hyperbole; en tant que méthode, il n'est ni mélange éclectique ni fusion, il suppose une collaboration dialectique des éléments formels et thématiques en vue d'une forme capable de rendre plus aigüe la perception de spectateur [Picon-Vallin, 1990, 20].

A medida que transcurrían los años sesenta, los lenguajes farsescos¹¹ se revelaron como un código excepcional para llegar a un teatro popular, de fácil

¹¹ Se utiliza el concepto de «farsa» o «lenguajes farsescos» en su sentido más laxo, concretado a lo largo de la historia en una amplia gama de expresiones escénicas que obtuvieron a través de los diversos autores, géneros y corrientes escénicas resultados diversos. No obstante, todos ellos compartieron ciertos rasgos como su tono popular, subversivo y cómico. Para una rápida visión global de la heterogénea naturaleza y la evolución de la farsa, puede consultarse Pavis [1990], de donde se extrae la siguiente cita de la obra de Mauron *Psychocritique du genre comique*, Paris, Corti, 1964, pp. 34-36: «[La farsa] hace en cambio reír, con una risa franca y popular; para esto se vale de medios consagrados que ella varía a su gusto y según su inspiración: personajes típicos, máscaras grotescas, payasadas, mímicas, muecas, *lazzis*, retruécanos, serie de situaciones cómicas, de gestos y palabras, en una tonalidad copiosamente escatológica y obscena. Los sentimientos son elementales, la intriga construida a tontas y a locas: la alegría y el movimiento

comunicación, espontáneo, basado en la economía del lenguaje y centrado en el trabajo del actor. Esta corriente de renovación teatral a partir de las formas escénicas breves para la revitalización del teatro popular, así como la experimentación con nuevos lenguajes escénicos, no tuvo lugar por primera vez en los años sesenta, sino que, también en España, durante el primer tercio del siglo, desarrolló una función esencial en el panorama teatral más renovador [Huerta Calvo, 1992; Dougherty, 1996]. Los hombres de teatro que protagonizaron la escena española más innovadora de las primeras décadas descubrieron también en la rica tradición de formas breves que iban desde el paso y el entremés hasta el género chico un inmenso caudal de pura teatralidad que introdujese un viento de frescura en el teatro de la época:

Estos autores comprometidos, de una forma u otra, con la vanguardia o la renovación, vuelven entonces los ojos a la rama más antigua del árbol genealógico del teatro breve: la del entremés y sus formas análogas: farsa, *commedia dell'arte* y teatro de títeres. Formas todas ellas que echan sus raíces en una teatralidad primitiva y radical, al margen de toda la retórica y palabrería de que tanto se lamenta Don Estrafulario en el prólogo-*loa* a *Los cuernos de don Friolera* [Huerta Calvo, 1992, 289]

Sin embargo, el teatro breve no fue solamente el punto de partida para una amplia actividad renovadora, sino que la vitalidad de que han gozado los géneros breves a lo largo del teatro español llegó todavía hasta las primeras décadas del siglo XX manteniendo una sorprendente popularidad. El género *bufo* [Vilches y Dougherty, 1997], en todas sus variantes de farsa cómica, juguete cómico o sainete, constituyó, muy a pesar de la crítica más prestigiosa de la época, un verdadero «[í]ndice de la raíz popular del teatro de éxito durante estos años»[93]. Frente a los géneros de corte más trascendental y moralista, un público heterogéneo respaldó con su entusiasta presencia un teatro basado en la gratuidad y el humor de

lo envuelven todo». Sobre la dificultad de definir este género véase el panorama general que presenta Dougherty [1996].

«acciones disparatadas, tipos absurdos, un lenguaje dislocado, tramas enredadísimas, chistes basados en juegos de palabras» [94].

En la década de los sesenta, la experimentación en torno a un teatro de farsa y, años después, de nuevos códigos parateatrales, comenzaron buscando el apoyo de tradiciones escénica de reconocido respaldo popular. Los pasos de Rueda, los entremeses de Cervantes, alguna comedia de Lope, el sainete de Ramón de la Cruz y, especialmente, las farsas y tablados para marionetas de Valle-Inclán, así como los retablillos y obras para títeres de García Lorca, fueron algunas de las líneas dramáticas centrales que canalizaron la investigación sobre los lenguajes populares. Este tipo de teatro breve se presentaba, por un lado, como un eficaz medio para recuperar una esencia teatral, primitiva y previa a las supuestas «adulteraciones» que la fresca escénica del barroco tuvo que sufrir de manos de la dramaturgia realista de tono burgués y del naturalismo costumbrista, por otro lado, el teatro popular ofrecía un añadido de teatralidad en la medida en que, en la mayor parte de los casos, no se construía sobre elementos de la realidad, sino que se apoyaba en la instrumentalización de códigos o lenguajes previamente consolidados. Estos códigos, ya sean de naturaleza social, como las convenciones o los formalismos en los diferentes ámbitos de la convivencia humana, ya sean de carácter estético, como el lenguaje de la tragedia griega, el drama de honor, el drama romántico, las formas circenses o, más modernamente, los códigos televisivos, revisteriles o publicitarios, proporcionaban los elementos básicos que iban a ser presa de las obras populares.

El frecuente carácter paródico de este tipo de teatro no apuntaba directamente sobre la realidad, sino sobre lenguajes y convenciones muy extendidos y reconocibles por los grandes públicos, de modo que, mediante su empleo deformante, burlesco o estilizado, se pusiese de manifiesto la naturaleza convencional y engañosa, a menudo inflada y vacía —*farsesca*, en su sentido etimológico—, de las formas sociales y de los lenguajes frecuentemente aceptados como «naturales». Melendres [mar. 1983], con motivo de su estudio sobre el lenguaje escénico de Els Joglars, diferenciaba la naturaleza paródica que

caracterizó su producción de los años sesenta de los elementos caricaturescos, ya que estos últimos sí hacían referencia directa a la realidad, con el fin de deformarla, mientras que los primeros se centraban en la utilización de códigos previamente establecidos y aceptados por una comunidad.¹² Sin el conocimiento de estos lenguajes, objetos de la parodia, la comunicación teatral quedaría cortada. En este sentido, Melendres señalaba la condición metateatral de la parodia. Esto explica la fuerte teatralidad de muchas de las formas populares, ya que se trataba de lenguajes creados a su vez sobre otros lenguajes:

Tota paròdia és, per tant, ús i refús d'un codi lingüístic, el resultat d'un retret i d'una seducció. Només parodia l'òpera aquell que la coneix i l'aprecia, aquell qui en sap els límits i el poder. L'objectiu de l'artista paròdic no és mai *destruir* el llenguatge que fa servir de base, sinó posar-ne de manifest el caràcter social, o sigui, convencional, i la càrrega semàntica, amb independència dels continguts concrets que intenta transmetre [45].

Los principales autores del teatro español de las últimas décadas, conscientes de la riqueza formal y el inmenso caudal de teatralidad de los géneros breves, así como de su poder crítico, han acudido a ellos. Por un lado, numerosos representantes del realismo costumbrista, como Lauro Olmo o José María Rodríguez Méndez, con el fin de recuperar lenguajes tradicionales para la escena actual, descubrieron en el sainete y el género chico las formas más adecuadas de reflejar artísticamente realidades populares. Por otro lado, creadores más afines a la vanguardia estética acudieron también —como ya ocurriera con las figuras más relevantes de la primera mitad del siglo XX como Valle-Inclán o García Lorca— a las poéticas de la farsa. Salvador Espriu introdujo en la *Primera història d'Esther* el mundo de los títeres e intercaló un entremés dentro del espectáculo de *Ronda de*

¹² «La caricatura treballa directament amb la realitat segons l'operació que consisteix a *imitar-la de manera selectiva per tal de produir efectes còmics*. La paròdia, en canvi, treballa selectivament amb imitacions selectives: la seva matèria primera no és la realitat, sinó els codis artístics. La realitat no és parodiàble. Només ho és l'art. L'individu pot ser caricaturitzat; només l'espècie i el *gènere* poden ser parodiats» [Melendres, mar. 1983, 45].

mort a Sinera. Romero Esteo [1979, 41], en su introducción al *Vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida Rosa*, aludía, con el peculiar estilo que le caracteriza, a la teatralidad esencial de esas formas alejadas de la solemnidad de los grandes géneros:

Y además, por otra parte, y por la parte del arte, resulta que precisamente este cómico y no solemne teatro —presuntamente considerado menor, o solapadamente o descaradamente dejado de lado como teatro menor prácticamente ínfimo— es mucho más difícil y mucho más teatro que el otro. Con más razón para que lo hubieran hecho el motor y punto referencial de cualquier teorización filoactoral, filoautor al y filodirectoral en la cosa del rollo teatral.

A pesar de la opinión del autor malagueño, no han sido pocos los renovadores del teatro que han hecho de estas piezas el objeto de sus reflexiones. Las formas de teatro popular han constituido una de las bases constantes de la corriente de innovación escénica que han atravesado el siglo XX, desde Meyerhold hasta el *Bread and Puppet* de Peter Schumann. En lo que respecta al panorama español, todavía en 1990, con motivo de su ingreso en la Real Academia de la Lengua, Francisco Nieva [1990a] volvía a reivindicar, esta vez desde la teoría, lo que toda su obra ha testimoniado desde la práctica —la teatralidad esencial de estos géneros—, consagrando su discurso al género chico. El autor y escenógrafo manchego comparaba la «esencia y paradigma» de estas piezas de teatro musical con uno de esos pequeños teatritos de cartón en los que él mismo concibió sus primeras obras. A partir de este símil, señalaba los rasgos fundamentales que unificaban muy diversos géneros caracterizados, en palabras de Meyerhold, por su «teatralidad genuina» y que, a menudo, han pasado a la historia con el carácter de verdaderos teatros nacionales. La convención conscientemente aceptada, compartida tanto por creadores como por el público, el rechazo a un reflejo verosímil de la realidad, el placer de la apariencias, del juego y el engaño, la pobreza de los materiales, la encantadora falsedad de todo cuanto en él aparecía, su capacidad estilizadora eran algunos de los rasgos que caracterizaron estas formas

de teatro popular, entre las que Nieva citaba géneros tan dispares como la *commedia dell'arte*, la comedia musical inglesa, el teatro tradicional judío o el NÔ japonés:

Sin esa particular forma de estilización, sin esos movimientos codificados, objetualizados, no hay tales géneros. No es el teatro el reflejo calculado y fiel de una realidad, sino una realidad estilizada por instinto y sin ninguna especie de cálculo, especialmente en el popular. Y la inspiración popular es fresca y audaz. Nada en la escena de su tiempo tuvo la energía estilizadora del género chico, si descartamos la obra en embrión de Valle-Inclán, primer comprobador de esa egregia capacidad de un género supuestamente tan menor [12].

Ya en la segunda mitad de la década de los cincuenta surgieron ciertos antecedentes de esta corriente que iba a desarrollar la búsqueda de un teatro popular a través de las viejas formas de teatralidad de los géneros tradicionales españoles. *La feria de Cuernicabra*, *opera prima* de Alfredo Mañas,¹³ subtitulada «farsa violenta de canciones ibéricas», fue un buen ejemplo del aprovechamiento del teatro breve desarrollado en el siglo XVI y XVII, para alcanzar un nuevo tipo de

¹³ En 1962, Mañas volvía, dentro de la corriente popular, con una obra de inspiración lorquiana, *La historia de los Tarantos*, dirigida por Diego Hurtado y con decorados del artista plástico Guinovart. El espectáculo, protagonizado por Mary Carrillo, Antonio Prieto y Manolo Díaz González, se caracterizó por el tono lírico, el colorido, la brillantez de decorados y figurines, y la dimensión musical y coreográfica de rasgo colectivo. Este mismo lenguaje popular fue llevado a una obra infantil por Mañas en su obra *La feria de come y calla*, estrenada el 18 de octubre de 1964 en el Teatro María Guerrero por el Teatro Nacional de las Juventudes, bajo la dirección de Ángel Fernández Montesinos, figurines de Víctor María Cortezo, decorados de él mismo junto con Rafael Redondo, Carlos Ballesteros, Vicente Sáinz de la Peña y Guinovart, y música de Carmelo Bernaola dirigida por Alberto Blancafort. La importancia de estos nombres testimonia el rigor de un espectáculo que prescindía ya del desarrollo de una línea argumental para presentar el escenario como una ágil sucesión de temas, imágenes y textos tomados de la tradición popular: desde los payasos a los cuentos infantiles, pasando por los romances o los versos de Alberti o García Lorca.

comunicación de carácter festivo y desenfadado entre la escena y la sala. El autor buscó una versión más vitalista y emocional, y menos didáctica, del teatro popular. Como decía en el programa de mano: «Parece que hoy el mundo ya no quiere más sermones. Hoy parece que el mundo pide una canción» [Doménech, feb. 1959, XIX]. El estreno íntegro de la obra, escrita un año antes con el título de *Las coplas para el Corregidor y la Molinera*, tuvo lugar el 23 de marzo de 1956 en el Teatro Romea de Barcelona con dirección del propio autor y figurines y escenografía de Guinovart. Ya en 1956 el montaje salió por los Festivales de España con la Compañía de María Jesús Valdés y José María Mompín y la dirección de José Luis Alonso.

La obra retomaba la vieja tradición de la Molinera y el Corregidor para recrearla en escena mezclando a los personajes, en tono de farsa infantil, con cuatro muñecos guiñolescos —que duplicaba a los protagonistas introduciendo, junto a otra Molinera y otro Corregidor, un Molinero y una Corregidora— y una animada charanga que marcaba el divertido son carnavalesco del espectáculo. En 1959, Manuel Benítez volvía a montar la violenta farsa de Mañas, esta vez en el Teatro Goya, con escenografía y figurines de acento surrealista de Leo Anchoriz, teniendo a María Asquerino y José María Rodero como protagonistas y con la coreografía de Alberto Portillo. El director —en opinión de Doménech [feb. 1959]— realizó una de sus mejores creaciones de plástica, ritmo, color y espectáculo. Coplas y diálogos, farsa y esperpento se mezclaron en la creación escénica a través de un ritmo dinámico. El crítico de *Acento Cultural* calificó esta obra como «uno de los pocos intentos serios» por conseguir un teatro popular, y, por esta razón, juzgó que «*La feria de Cuernicabra* debe figurar, en justicia, junto a esa docena de títulos que importan algo en el teatro español de estos últimos veinte años» [XIX].¹⁴

Luis-Tomás Melgar y Felipe Mellizo recurrieron también a la teatralidad popular de siglos pasados para diseñar una obra que pudiese representarse por los

¹⁴ Importa destacar que la mezcla de personajes y muñecos, así como la estética de charanga y pandereta, años más tarde se convertirán en elementos escénicos claves del nuevo teatro popular.

pueblos ante los más variados públicos. En 1959 escribieron en colaboración *El carro de los cómicos*, subtitulada «obra escénica en dos partes a manera de Retablo español». Mellizo [mar.-ab. 1960] rechazó el tratamiento de nuevos temas y la pura innovación formal como medios para llegar a un teatro mayoritario, proponiendo la vuelta a ciertas formas escénicas del pasado de la escena española: «Es evidente que el retorno a viejas y hermosas estampas de nuestro teatro clásico, la refundición de farsas, juegos, pantomimas y entremeses, la representación de comedias de “carpa”, etc., puede ser un camino bastante eficaz para inyectar lozanía a este enteco teatro español de nuestros días» [63]. En esta ocasión, se recurrió a las «tonadillas escénicas» desarrolladas durante la segunda mitad del siglo XVIII,¹⁵ propuestas como restos evolucionados de elementos que ya formaron parte del teatro en pasos y entremeses de siglos pasados: «No eran cosa nueva. Habían sido antes canción popular, lozana, picarona y ágil. Pasó de ser un género teatral menor —a la manera de los “intermezzi” italianos— como herencia clara de las piececillas de Lope de Rueda y Cervantes. Decayó luego en “sketch” cortesano, y murió en el afrancesado cuplé» [64]. Una carpa de tonadilleros y un carro de cómicos que recorrían los pueblos con su espectáculo fue el elemento que ofreció una estructura unificadora a la obra. Resulta interesante constatar que ya en 1959 se dio un ejemplo de escritura dramática concebida como guión para un montaje teatral, «lleno de interrupciones técnicas y de incisos aclaratorios».¹⁶ Para la interpretación se utilizó el tono farandulero propio de cómicos de ferias y la intercalación de varias pantomimas. La escenografía estuvo reducida a los elementos mínimos colocados con cierto aire de improvisación: un carro practicable y un tabladillo donde tenían lugar las tonadillas y los acompañamientos pantomímicos, en la primera parte, y un salón cortesano sugerido por algunos objetos introducidos por los actores al tiempo que el propio decorador, convertido en personaje, refería las explicaciones oportunas al Rey.

¹⁵ Las tonadillas fueron tomadas del libro de José Subirá, *La tonadilla escénica*, publicado en 1928-1929 por la Tipografía de Archivos.

¹⁶ El texto fue publicado por la revista *Acento Cultural*, 7 (mar.-ab. 1960), pp. 65-78.

Curiosamente, quince años más tarde, en 1975, surgió una nueva empresa de similar tono popular denominada *Carro de cómicos*, que constituye otro signo visible de la tónica que caracterizó una importante corriente de teatro popular en esta quincena. La relevancia de algunos de los nombres que encabezaron esta aventura de ir por los pueblos con un carro tirado por dos mulos daba fe de las ambiciones artísticas de sus impulsores: Víctor María Cortezo, que diseñó el carro, Fabià Puigserver, realizador de los figurines, y José Luis Estruch, como director, entre otros. El grupo llevaba incluso a un concertista de laúd renacentista, Jesús Tutor, un fabricante de máscaras, José María Lacoma, y un mago y actor, Juan Carlos Ordóñez. El repertorio encuadraba claramente su actividad dentro del teatro tradicional popular al que sistemáticamente se recurrió durante los años sesenta como medio de llegar a una comunicación más eficaz con los públicos marginados del fenómeno escénico. Así rezaba el texto programático adoptado por el grupo —dedicatoria de Quevedo al Conde Lemos en uno de sus *Sueños*— insertada al comienzo del espectáculo:

Yo he urgado en el teatro primitivo. Precisamente donde germinó nuestra gran Comedia Barroca; Églogas de Juan del Enzina, Auto de Gil Vicente, Entremeses de Cervantes y sobre todo, en la forma de hacerlo, he imitado al que hiló más fino (empezó con hilo de oro por cierto) en la creación del teatro popular. Lope de Rueda en su carro [Casares, verano 1975, 109].

Junto a piezas de los Siglos de Oro, añadieron cuentos del siglo XVII, canciones recogidas de cancioneros populares, así como textos propios, sin olvidar las procacidades de Manolita Chen, uno de los constantes modelos escénicos que tendrá el movimiento renovador de teatro popular español desde los primeros años setenta. Junto a la popular artista de *varietés* del Teatro-circo Chino, nombres como Quevedo, el Bosco, Goya, Solana o Valle-Inclán fueron los continuos puntos de referencia para desarrollar un teatro fresco, pero mordaz, vigoroso, pero descarado, que hablase el lenguaje de la mayoría: «Cultura oral o escrita, con léxico bronco, en el que lo escatológico y lo cruel son valores tan vigorosos y

llenos de vida como lo fueron para el Bosco y Quevedo o Solana y Valle Inclán que están más cerca» [109].

En 1965, la recién aparecida revista teatral *Yorick* dedicó un número doble a la farsa con motivo de la representación inaugural del nuevo ciclo del TNCE del *Auto de la compadecencia*, de Ariano Suassuna, dirigida por Modesto Higuera en el Teatro Beatriz.¹⁷ La obra estaba construida con personajes de la tradición popular portuguesa, que remitían a la misma Commedia dell'Arte: primitivismo de los arquetipos, maniqueísmo, conductas uniformes, elementalidad de los recursos, ritmo circense y un recitador en forma y hábito de payaso. En este mismo número, el director Ramiro Bascompte [jul.-ag. 1965] presentó un estudio titulado «El juego de la farsa y su puesta en escena» en el que reivindicó un mayor desenfado, imaginación, libertad formal y sentido lúdico para la creación teatral:

¿por qué no «jugamos» los españoles en el teatro? Siempre lo he echado de menos. El «juego» es una palabra, un verbo descartado de la jerga teatral española, inexplicablemente. O quizá sí podría explicarse urgando en unas constantes de ciertas mentalidades graves y adustas (que no saben reír ni sonreír), incómodas ante el humor inteligente, la sutil ironía, la sátira, la parodia, la caricatura...

Bascompte apeló a la farsa como una de las formas «indefectiblemente unida, para mí, a la inteligencia y a la sensibilidad». No obstante, a continuación, Fredèric Roda [jul.-ag. 1965] señaló los peligros del abuso de los lenguajes farsescos

¹⁷ La obra se estrenó el 5 de abril de 1965, con decorados de Wolfgang Bürman, figurines de Víctor Cortezo y música de Alberto Portillo. José Sazatornil interpretaba el personaje principal, Juan Grillo. La crítica madrileña [Álvaro, 1966, 220-225] saludó con elogios la fresca propuesta de teatro popular, comparándola con las piezas de Gil Vicente. José Montero Alonso (*Marca*) destacó la novedad de la obra: «¿Se dan cuenta de lo que supone recoger con aire, ritmo y desenfado de farsa temas profundos y eternos? He aquí, enfocados con agilísima luz —en la que se juntan alegrías de circo, actitudes de “ballet” y resonancias de la Commedia dell'Arte italiana— el Bien y el Mal, el Pecado y la Gracia, la Justicia Divina y la Misericordia» [225]. El público respondió con entusiasmo ante la obra de Suassuna.

cuando estos no estaban desarrollados con la destreza y el ingenio que exigían: «La farsa es una solución fácil, sin imaginación, sin matiz, para la casi mayoría de obras teatrales que podemos representar» [13]. Dentro del panorama de renovación escénica de los años sesenta, la farsa permitía la puesta en práctica de muchas de las teorías teatrales en boga en la época: austeridad escénica, pobreza, centralización del actor en el espacio, distanciamiento brechtiano, reteatralización, comunicación directa con el público, narrativización. De ahí, la referencia del crítico a la continua tentación que suponía para el director teatral el «demonio del montaje de la farsa», justificada *a posteriori* por las corrientes de moda en Occidente: «Después todos los adjetivos de distanciamiento, efecto V, y otras cosas de muy difícil traducción, vendrán a justificar esta huida hacia la facilidad» [13].

Entre las muchas conexiones establecidas entre el lenguaje de la farsa y otros códigos escénicos de tradición popular, se ha destacar, especialmente por la repercusión que tuvo en la interpretación, la técnica del mimo. Las exigencias de austeridad y expresividad buscadas por la farsa encontraban en la pantomima el cumplimiento quintaesenciado. El mimo tomaba como punto de partida casi exclusivo el cuerpo desnudo del actor para, desterrando incluso la palabra, conseguir la mayor eficacia comunicativa. Esto exigía un dominio superior en la expresividad corporal. Ya en el período de renovación escénica de las primeras décadas de siglo, los grandes introductores de nuevos lenguajes escénicos se apercibieron de las características que hacían de la pantomima uno de los códigos con una mayor fuerza teatral y la importancia decisiva de esta en la creación de un nuevo teatro. La teoría de la biomecánica de Meyerhold, por ejemplo, era deudora de estas técnicas primitivas extendidas en Europa por juglares siglos atrás:

La mayor parte de los directores se orienta ahora hacia la pantomima y prefiere este tipo de drama al hablado. Creo que no es un hecho casual. No se trata simplemente de una cuestión de gusto. Los directores tienden a cultivar este «género» no sólo porque tras las pantomimas se oculta un encanto original. En la obra de reconstrucción del viejo teatro, el director

moderno considera oportuno empezar a partir de la pantomima, porque en la representación de estas obras mudas surge ante los ojos de los actores y directores toda la fuerza de los elementos primordiales del teatro: la fuerza de la máscara, del gesto, del movimiento y del enredo [Meyerhold, 1992, 402].

En el número monográfico de *Yorick*, Roda [jul.-ag. 1965] destacó igualmente las afinidades entre ambas estéticas teatrales, farsa y mimo, dentro de una recuperación de las formas esenciales del teatro popular:

Esta elementariedad de la farsa, este ofrecer personajes arquetípicos, esta evidencia de identificación se da con preferencia utilizando el lenguaje mímico. Las emociones y sentimientos que la farsa expresa, son materia propia del mimo: han de ser simples, primarios, convencionales. Una farsa escénica sin trabajo mímico del actor individual y sin creación pantomímica de conjunto, es prácticamente inconcebible [13].

La puesta en escena de los clásicos tampoco se vio al margen de los diferentes discursos en torno al teatro popular. En muchas ocasiones, fue la necesidad de actualizar los textos clásicos y el controvertido debate que esto suscitó lo que hizo avanzar el discurso en torno al teatro popular. El enfrentamiento con el teatro clásico, la búsqueda de unos lenguajes escénicos actuales que devolviesen a las grandes obras dramáticas, especialmente a aquellas pertenecientes al Siglo de Oro español, la vitalidad, frescura y eficacia comunicativa que parecían haber perdido ha sido a lo largo del siglo XX uno de los acicates para el desarrollo de nuevas formas escénicas que ampliasen la proyección del teatro a nuevos públicos. En esta línea de renovación de textos clásicos a través de su puesta en escena mediante la potenciación de lenguajes populares podrían citarse numerosos intentos de ofrecer una nueva lectura de la comedia áurea española, especialmente de Lope de Vega, a través de nuevas formas escénicas, que protagonizaron directores como Cayetano Luca de Tena, Adolfo Marsillach o Miguel Narros [Muñoz Carabantes, 1992a]. Dentro de esta línea de popularización

de los clásicos ajena a expresiones innovadoras radicales desarrolladas durante los primeros años setenta, adquiere una especial relevancia la profunda labor revitalizadora que José Luis Alonso llevó a cabo en el escenario del María Guerrero. El director del Teatro Nacional abogó de forma decidida por una lectura ágil, fresca y divertida, basada, no obstante, en la potenciación de los elementos formales que, histórica y textualmente, ofrecía el género teatral por excelencia en las últimas décadas del siglo XVI y la primera mitad del XVII. A diferencia de las corrientes escénicas desarrolladas años más tarde, Alonso rechazó el recurso a otros lenguajes o técnicas que no fueran las propias del teatro popular español de esta época a través de una formulación actualizada. Ya en su primera temporada, consciente de la labor que debía realizar un Teatro Nacional en la difusión de sus textos clásicos puso en escena *El anzuelo de Fenisa*, de Lope de Vega, cuyo éxito terminó de consolidar el prestigio que logró labrarse a raíz de esta primera temporada con obras de Chéjov e Ionesco. Frente al drama o la tragicomedia, Alonso mostró una clara preferencia por un tipo de comedia ligera que le permitiera expresar en escena toda la graciosa teatralidad del juego escénico, así como la frescura de los versos de estos textos. Se huyó de una propuesta estilizada, tanto en la plástica como en la interpretación o dicción, en beneficio de un espectáculo más humano y cercano al público, en palabras del director:

El verso obliga a los actores a monologar. Y ese fue otro de mis empeños: que hubiese comunicación entre los personajes, que cada uno tuviera un carácter distinto. Mi idea fue dotar al montaje de un desenfado y una ligereza aplicables a cualquier obra contemporánea [...] ningún aire de ballet o de pantomima. Me propuse que los personajes fueran lógicos y humanos, hasta donde me permitiera, claro está, la ficción, el ambiente y la época a que la obra está adscrita [Alonso, jun. 1961, 120].

El montaje se apoyó en una respetuosa versión de Juan Germán Schroeder [jun. 1961] que acentuó la línea vitalista propuesta por la dirección: «Sus enredos y trapisondas, los tipos, las situaciones, el desgarró manifiesto de los equívocos, todo resultaba una réplica burlesca de cierto teatro hoy de moda» [121]. La sustitución

de los dos soldados que le timaban la paga al capitán Orozco por dos pícaros reincidía en esta lectura cercana al mundo de los entremeses cervantinos. El recorte los pasajes narrativos intentó a su vez acelerar el ritmo. Con el propósito de limar algunos momentos más trágicos o serios de la obra, Alonso introdujo una escena de carcajadas, luces y colores al final de la primera parte, en casa de Fenisa, que contrastaba con el aspecto cómicamente triste con el que Lucindo y Tristán abandonaban la escena, desplumados por la protagonista. Asimismo, se añadió una escena muda final en la que se veía a esta a volviendo resignada a los puertos y que acentuaba la oposición entre la idea de amor puro y la vida de engaños y enredos que presentaba la obra. Los figurines coloristas de Rafael Richart, destacados sobre un único decorado del mismo artista reducido a unas plataformas y elementos mínimos en tonos oscuros, jugaron una función importante. Para la música, ante las dificultades de encargarla a un compositor famoso, se optó por anónimos italianos del siglo XVII y un concierto de Cimarosa para oboe y orquesta. Carmen Bernanos, en el personaje de Fenisa, Maria Luisa Ponte, en el de alcahueta, y Antonio Ferrandis, como Tristán, dieron el tono adecuado de alegre espontaneidad y picardía. Melgar [jun. 1960] resumía su juicio crítico en los siguientes términos:

Con esta obra, difícil, como todo lo simple, y peligrosa, como todo lo clásico, ha sabido José Luis Alonso conseguir el que hasta hora sea posiblemente su mejor montaje. [...] Perfecto el ritmo, gracioso y clasicísimo el movimiento, ajustada la interpretación general de la obra, José Luis Alonso ha sabido sacar a la luz hasta los menores matices de la obra del Fénix de los Ingenios. Ha acentuado su actualidad y ha recreado su clasicismo.

Dos años más tarde, con motivo de la conmemoración del aniversario del nacimiento de Lope de Vega en 1962, Alonso llevó a la escena *La bella malmaridada*. El director, a modo de homenaje, pensó en un montaje arqueológico que resucitase las formas escénicas propias de la época: transformación del escenario en un Corral de Comedias, inicio de la obra con los clásicos trompetazos,

decorados a base de telones pintados, música de guitarras, canciones e ilustraciones musicales con sabor de época, preparadas por Alberto Blancafort. La crítica madrileña [Álvaro, 1963, 47-51] refrendó la impresión de autenticidad y la nueva comunicación lograda entre escena y sala a partir de una propuesta llena de vitalidad, movimiento, música y frescura. Marquerie (*ABC*) expresó todo su entusiasmo por el alegre espectáculo: «José Luis Alonso ha superado en esta realización todo cuanto había hecho hasta ahora. Ha montado la obra y la loa inicial, la cortesía y la ceremonia, el paso y la mudanza, la contradanza y el saludo, la jarana y el jaleo, con el gozo vital y la luminosa alegría que requería la pieza y la interpretación» [48]. Torrente Ballester (*Arriba*) se refirió al montaje como «una fiesta vital, alegre, dinámica, en que no se sabe si gozan más los ojos con lo que se ve o el alma con lo que oyen los oídos» para terminar calificándolo como uno de los mejores visto en los últimos años.

En 1966 estrenó Alonso en el Teatro Español —aunque con la Cía. titular del María Guerrero— otro de las grandes éxitos que jalonaron la década de los años sesenta en lo que a puesta en escena de la comedia barroca se refiere: *La dama duende*, de Calderón de la Barca. Una vez más, el director se centró en la potenciación de los aspectos más ligeros y graciosos de la obra, en detrimento de una lectura social que pusiese de manifiesto los valores de la época. Alonso empleó los más diversos recursos escénicos, siempre en la línea del teatro clásico y con el buen gusto y la prudencia que le caracterizó, para acentuar un ritmo vivo y lograr la risa del público, acortando, por ejemplo, los largos parlamentos, introduciendo acciones mudas y colocando en primer plano los juegos escénicos. La protagonista se convirtió en una especie de «fierecilla» shakespeariana que animó una escena transformada a cada instante en una fiesta de colores, movimientos y músicas, con una loa de Quiñones abriendo el espectáculo y zarabanda final incluida. Nieva, fiel a su mundo estético, proporcionó unos estilizados decorados de marcado tono barroco que, por primera vez en el teatro español, fueron presentados en escena en versión fotografiada en blanco y negro por Gyenes. Esto imprimía un marcado tono de convencionalidad y esteticismo que remitía la acción, como si de una fotografía más se tratase, a un mundo formalmente distante. Antonio Ferrandis y

María Fernanda d'Ocón fueron los pilares que sostuvieron con gracia y brillantez la comicidad de un montaje en el que Alonso volvió a hacer un alarde de dirección de actores. De acuerdo con la crítica, los resultados lograron ofrecer la impresión de la sencillez y espontaneidad características del teatro popular.

La recepción fue unánimemente positiva, tanto por la crítica como por el público. A pesar de que no se dejase de apuntar el marcado tono lúdico que caracterizó el montaje, en detrimento de una lectura social, incluso para los sectores críticos de tendencia marxista —que, en medio del polémico debate en torno a la puesta en escena de los clásicos, no dejaron de defender la necesidad de actualizaciones historicistas que les diesen una nueva vigencia— el montaje fue digno de todos los encomios. Roda [13.8.1966], por ejemplo, echando de menos la crítica a la sociedad barroca a la que se podría haber prestado el texto, admiró la eficacia con la que Alonso supo «enmarcar, dorar, pulir, añadir pantomima, gags eficaces y convertir a la sumisa viuda hipócrita y mañosa, en una fiera y prehistórica “viuda alegre”». Iguales elogios merecieron los decorados de Nieva, que —a juicio de Quinto [mayo 1966]— se integraron con acierto en la «concepción liberadora, optimista y jocosa del texto», calificativos que —según la teoría del crítico— debían definir el arte popular. Alabó igualmente la «minuciosidad» que alcanzó una interpretación en la que cada gesto se hacía relevante. Los públicos disfrutaron de toda gracia del espectáculo, «riendo y gozando más con las travesuras de la dama duende que con las procaces licencias de cualquier vaudeville de hoy».

Adolfo Marsillach, que ya había intentado con éxito la actualización del teatro clásico a través de los códigos de la farsa en su montaje de *Pygmalion*, de Bernard Shaw, no tardó en utilizar su privilegiada posición como director del Teatro Español para emprender un proyecto más ambicioso de teatro popular a partir de un texto de un autor contemporáneo: *¿Quién quiere una copla del Arcipreste?*, de José Martín Recuerda, basado en *El libro del buen amor*, del

Arcipreste de Hita.¹⁸ Director y autor aprovecharon el fresco medieval, abigarrado y colorista, del siglo XIV, para realizar un alarde escénico folclórico y vistoso que, sin embargo, dividió a la crítica y no convenció al público. La mayor parte de la prensa madrileña [Álvaro, 1966, 149-154] señaló la gratuidad de una puesta en escena y un texto que quedaba lejos de la fuente de inspiración. Marqueríe (*Pueblo*) apuntó la modernidad y el lujo de un desmedido esfuerzo que solo se justificaba por los versos dispersos del Arcipreste. Valencia (*Marca*) lo calificó como una de las «exageraciones en boga en la hora presente». Llovet (*ABC*), a pesar de todo, elogió, el «impetuoso batiburrillo de judíos, moros y cristianos, clérigos y seglares, místicos y borrachos, solanas andaluzas y plazas castellanas. Uno de los espectáculos más desvergonzados y variopintos del teatro “total” que yo he visto ensayar. ¡Alabado sea el intento de alegrar ese escenario del teatro Español!» [151]. La escasa calidad del texto de Martín Recuerda fue denunciada por toda la crítica. García Pavón [11.12.1965], aun reconociendo el espectacular trabajo de Marsillach, acompañado de las adaptaciones de música medieval y de una «muy digna» interpretación de José María Roderó en el personaje central, destacó la dificultad de montar algo sobre un texto que fallaba:

Este texto está montado sobre un copiosísimo espectáculo o retablo juglaresco, a la vez que divinal, picaresco, hampón, morisco, trotero, danzanero y cruzado. Total casi unas cien personas que tocan, cantan, bailan, hablan e intentan arropar con muy varia fortuna la falta de interés del texto.

Monleón [11.12.1965], a pesar de juzgar la obra de populismo literario y hueco, alabó igualmente el intento por insuflar al teatro español un hálito de vitalidad y colorido: «La solución que nos es propuesta resulta muy dudosa, pero, al menos, hay detrás de ella una voluntad de remontar el enredo naturalista o el pequeño juego, sin creación y sin riesgo, de cada día». Con respecto a los decorados, el

¹⁸ El estreno, debut de Marsillach al frente del Teatro Español, tuvo lugar el 16 de noviembre de 1965. Los decorados fueron de José Caballero, los figurines de Víctor María Cortezo, la coreografía de Alberto Portillo y la música de Carmelo Bernaola.

crítico de *Triunfo* insistió en la denuncia de una imagen cultista y libresca de lo popular, alejada de cualquier contacto real con la realidad:

Es una escenografía complicada, barroca, que condena cualquier intento de espontaneidad y frescura en la puesta en escena. Quizá pueda decirse también que es un decorado brillante, original, personalísimo, audaz..., siempre que tales adjetivizaciones las entendamos como opuestas a espontaneidad, sencillez, elementalidad, expresividad.

Casi al mismo tiempo, Alfredo Mañas protagonizaba otro intento paralelo por presentar una imagen popular del mito de *Don Juan*, presentado como un muchacho del pueblo, sacrilego y rebelde, en el Teatro de la Zarzuela.¹⁹ La propuesta textual volvió a pecar de insuficiente ante la gran atracción que supuso la intervención de Antonio Gades, la música de Antón García Abril, los coros, ballets y otros elementos folclóricos de muy diversa procedencia como el recitado del Romance de Tamar. García Pavón [11.12.1965], que esperaba el tono de espontaneidad popular y frescura folclórica que había caracterizado la producción de este autor hasta el momento, concluyó la reseña con el mismo juicio: «El querer suplir un texto con espectáculo masivo es un error muy común de nuestros días». Monleón [1965] volvió a calificar este trabajo como un caso de populismo espectacular y cultista.

Un mes más tarde, Mañas se resarcía del frustrado intento de su *Don Juan* popular, recuperando para la escena *La zapatera prodigiosa*, de García Lorca, convertida en una fiesta de baile, música y alegría.²⁰ Tanto la crítica madrileña [Álvaro, 1966, 180-183] como el público saludaron el estreno con verdadero gozo.

¹⁹ La obra fue estrenada el 18 de noviembre de 1965, bajo dirección escénica de Alfredo Mañas, dirección musical de Antón García Abril, decorados y figurines de Vicente Sáinz de la Peña y coreografía de Antonio Gades y José Granero.

²⁰ El estreno tuvo lugar el 23 de diciembre de 1965 en el Teatro Marquina. La dirección estuvo al cuidado de Alfredo Mañas, los bailes fueron creados por Pilar López y los decorados y figurines por Concha Fernández Montesinos.

Marquerie (*Pueblo*) destacó la frescura con la que se mantenía la obra lorquiana: «El jugo poético y neopopulista, la inspiración garbosa y fresca del autor se mantienen fragantes al cabo de los años. *La zapatera prodigiosa* se ve y se escucha como una verdadera fiesta» [183]. Llovet (*ABC*) describió la interpretación de Amparo Soler Leal en el personaje central como «puro nervio, burla y fuego» [183]. Desde otros sectores ideológicos, Quinto [en. 1966] elogió igualmente la recuperación de la obra lorquiana por medio de «graciosos» elementos distanciadores como la música, el baile y las canciones que, sin embargo, nunca aparecieron como añadidos: «El teatro Marquina era una fiesta, una auténtica fiesta. [...] Por vez primera, desde que Lorca volvió a nuestros escenarios, se nos ofrecía en su más acabada y profunda significación un texto dramático del nunca bastante llorado García Lorca [...] Alfredo Mañas ha encontrado el mejor modo para montar esta farsa de García Lorca». El crítico de *Ínsula* calificó el trabajo de Soler Leal como una de sus mejores interpretaciones, destacando el tono crítico, distanciado y de extrañamiento que evitaba el asomo de la emoción naturalista o del sentimentalismo. Bajo esta misma estética encuadró la labor de Guillermo Marín.

Entre los públicos marginales cuya integración constituyó objetivos prioritarios para el teatro popular, figuraban, no solo los sectores proletarios, sino otro colectivo cuya recuperación dentro de la comunicación teatral ha constituido una de las constantes reivindicaciones del teatro renovador del siglo XX: los públicos infantiles. La búsqueda de un teatro que estableciese una comunicación eficaz con este sector de la población ha sido una de las vías que ha impulsado y canalizado el desarrollo de las formas farsescas propias del teatro popular. La necesidad de unos lenguajes sencillos, de fácil comprensión, con un elevado nivel creativo que potenciase la imaginación fueron características del teatro infantil que, al mismo tiempo —y no por azar—, coincidían con los objetivos formales que perseguía la escena popular. Los grupos teatrales desarrollados al amparo del movimiento de teatro infantil de los años sesenta, los creadores que colaboraron con ellos, el tipo de obras y los códigos a los que estos recurrieron para su expresión escénica son una clara muestra de la importancia de esta corriente en el

panorama de teatro popular renovador de este período. Entre los fenómenos más relevantes que impulsaron la creación de obras para niños destacaron, en Madrid, la formación del Teatro de Juventudes Los Títeres, convertido desde 1964 en Teatro Nacional y, en Barcelona, el Ciclo de «Teatre per a Nois i Noies» organizado por la revista Cavall Fort desde 1967 en el Teatro Romea.

La formación de Los Títeres [Higuera, 1995] surgió como iniciativa de la Sección Femenina de Falange Española. La empresa fue encomendada a Miguel Suárez Radillo, director de otro interesante grupo infantil formado casi exclusivamente por niños denominado Los Juglares, quien fue el encargado de poner en funcionamiento la nueva empresa en 1960. Ya desde sus inicios se reveló una decidida voluntad renovadora junto con una cuidadosa realización, que caracterizó las producciones de este colectivo. Junto a obras dedicadas a los más pequeños, como *Pluft, el fantasmita*, *El mago de Oz* o *La isla del tesoro*, se llevaron a la escena clásicos del teatro español pensando en un público de adolescentes. *El acero de Madrid*, de Lope de Vega, los entremeses cervantinos o el auto *El pleito matrimonial del cuerpo y el alma*, de Calderon de la Barca, fueron algunos ejemplos de la labor de este grupo. El montaje de espectáculos de ballet y ópera como *Pedro y el lobo*, de Prokofiev, y *Amahl y los visitantes nocturnos*, de Gian Carlo Menotti, ofrecen una idea de la ambición formal de esta iniciativa de teatro infantil. La colaboración desde estos primeros años de figuras como el compositor Alberto Blancafort, quien dirigió los coros y orquesta en *Amahl...*, o del artista plástico José Paredes Jardiel, a cuyo cuidado estuvieron todas las realizaciones escenográficas de este primer período ratifican la seriedad con la que se afrontó el montaje de las obras. Como reconocimiento de ello, obtuvieron el premio de Teatro Nacional de libre adjudicación del Ministerio de Información y Turismo de la temporada 1960-1961.

En 1962, Suárez Radillo decidió consagrarse a la dirección de su grupo Los Juglares, y Los Títeres, ayudados por el constante impulso de la Sección Femenina, se encomendaron a la batuta de Ángel Fernández Montesinos. Ya este mismo año consiguieron el Teatro María Guerrero para sus representaciones vespertinas los

sábados y domingo. Dos años más tarde, alcanzaron finalmente uno de sus objetivos fundamentales, pasar a formar parte del Régimen de los Teatros Nacionales, con sede fija en el María Guerrero. Con Fernández Montesinos, quien se mantuvo al frente de la formación hasta su desaparición en 1977, el grupo obtuvo sus grandes éxitos. La nómina de ilustres colaboradores entusiasmados con el proyecto de un teatro infantil fue engrosada con nombres como Víctor María Cortezo, uno de los artífices del éxito del grupo, Carmelo Bernaola, Miguel Narros, o intérpretes como Emilio Guitérrez Caba, Tina Sáinz o Lola Gaos. La nueva etapa, que se abrió con la puesta en escena de *La cabeza del dragón*, de Ramón María del Valle-Inclán, con decorados de Pablo Ruynan, alcanzó uno de sus mayores éxitos con el montaje de *La feria de come y calla* (1964), de Alfredo Mañas, autor conocido ya por los rasgos populares que habían caracterizado su famosa *La feria de Cuernicabra*. Junto con Cortezo, Vicente Viudes, Rafael Redondo, José Guinovart o Manuel Viola colaboraron en los figurines. La música de Bernaola fue dirigida por Blancafort y la coreografía estuvo al cuidado de Ricardo Ferrante. El director murciano describió el fuerte tono popular del montaje en los siguientes términos:

Para comenzar el espectáculo se nos ocurrió la idea de que fuera una feria de pueblo, allí hay un puesto del pimpampum, con payasos como dianas, para no sufrir más se escapan y cuentan historias a la gente del pueblo para entretenerles y evitar que les tiren los balonazos; también cantan coplas populares. En una escena un payaso se transformaba en Caperucita Roja, convirtiéndose en el primer travestismo de la época; aquel número gustó muchísimo, Caperucita hablaba como una niña de Serrano y llevaba en el bolso una cantidad de cosas increíbles, fue un éxito rotundo. [...] Fue una parodia divertida y transgresora. Nuestra caperucita fue copiada posteriormente en números de music-hall [Higuera, 1995, 121].

La obra fue seleccionada para asistir al XII Festival del Teatro de las Naciones de París, donde tenía lugar el II Congreso de Teatro para la Infancia y la Juventud. Allí, Los Títeres reafirmaron su éxito de Madrid hasta el punto de tener que

rechazar invitaciones para actuar en Londres y Moscú por falta de presupuesto. En un tono similar, *El cochecito Leré* (1966), de Ricardo López Aranda y Ángel Fernández Montesinos, recreaba a través de canciones, juegos e imágenes las formas evocadoras de una infancia de generaciones pretéritas. El montaje fue un éxito que Francisco Nieva —según recordó Fernández Montesinos— calificó como «supermaravilloso», «modernísimo» [Higuera, 1995, 122]. Entre las numerosas iniciativas renovadoras que siguieron jalonando la andadura de esta formación pueden destacarse el montaje de *Rueda de farsas*, versión del propio director sobre farsas, pasos y entremeses,²¹ la escenificación, cargada de belleza plástica y poesía, de *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez, en versión de José Hierro, con las colaboraciones habituales de Cortezo y Bernaola, o el montaje, a través de los códigos del cine mudo americano, de la fábula de Emile Hesbois, *El pájaro blanco*, que obtuvo el Premio León Chancerel. Esta puesta en escena, de 1972, fue la última creación de Los Títeres, que, a partir de entonces, no conocería sino reposiciones.

La organización de un ciclo de teatro infantil, «Teatre per a Nois i Noies», por iniciativa de la revista *Cavall Fort* [Carbó, 1975], dirigida por Josep Tremoleda, constituyó un fenómeno que, de forma sorprendente, consiguió canalizar un buen número de las propuestas de teatro popular de corte infantil realizadas por los grupos independientes más relevantes de finales de los años sesenta y primeros años setenta. Este ciclo, cuya primera edición tuvo lugar en el Teatro Romea en 1967, proporcionó un interesante foro de experimentación de un teatro popular al alcance de los más pequeños. Por él pasaron la mayor parte de los artífices que protagonizaron la renovación escénica catalana de estos años de

²¹ El montaje de espectáculos teatrales a partir de un conjunto de piezas cortas se convirtió en algo frecuente durante este período en el que tanto abundaron la puesta en escena de obras cortas. El programa estuvo compuesto por las siguientes obras: *Las aceitunas*, de Lope de Rueda; *La farsa del pastel y la tarta*, anónimo francés; *Farsa Micer Pathelin*, anónimo francés; *Farsa del calderero*, anónimo francés; *Retablo de las maravillas*, de Miguel de Cervantes y *Farsa de la tinaja*, anónimo francés. La escenografía fue diseñada por Vicente Sáinz de la Peña y los figurines por este último, Víctor María Cortezo y Ferrer. Carmelo Bernaola se ocupó de la música.

experimentación y cambios. Ya en su primera edición estuvieron presentes nombres que iban a impulsar de forma radical la innovación escénica como Albert Boadella al frente de Els Joglars o Fabià Puigserver, en colaboración de Francesc Nel·lo, como integrantes del colectivo L'Òliba. Putxinel·lis Claca aportó cada año, desde 1970, su propuesta siempre renovadora de teatro de títeres. Firmes valores de la escena catalana como Josep Maria de Segarra, Josep Antoni Codina, Maria Aurèlia Capmany o Josep Montanyès no dejaron de presentar sus montajes en este festival. Agrupaciones de consolidado prestigio como la EADAG, bajo la dirección de Manuel Núñez Yanowsky, también acudieron a esta cita con el teatro infantil, ya en su tercera edición en 1968, con la obra de Alfonso Sastre *El petit cercle de guix*. La excelente acogida por parte de público y profesionales que obtuvo este ciclo desde sus primeras sesiones lo consolidó como uno de los foros más relevantes del teatro renovador popular.

Entre las numerosas y heterogéneas propuestas, protagonizadas por un selecto elenco de jóvenes figuras, se encontraban algunos de los montajes más interesantes de la época. Entre ellas, cabe destacar, por el interés histórico de la colaboración, el decidido impulso que el ciclo recibió por parte del grupo infantil L'Òliba, cuyas éxitos en las primeras ediciones marcaron una decidida impronta de innovación y calidad a la iniciativa de Cavall Fort. Francesc Nel·lo, junto con Fabià Puigserver y Pilar Aymerich, fundaron el grupo L'Òliba, sección de teatro infantil del Grup de Teatre Independent del CICF, cuyo primer montaje, *La comèdia de l'olla*, de Plauto, constituyó uno de los éxitos del primer ciclo en 1967. En él destacó ya el tono alegre y vivo de todo el espectáculo, así como los figurines y escenografía, de buscado primitivismo basado en rudimentarios telones, de Puigserver. Desde las páginas de *Tele-estel*, reseñaba Farreras el acierto del trabajo: «Els intèrprets han trobat el to exacte, la direcció ha estat àgil subratllant la gran força verbal del text i fins i tot els decorats i els vestits de Fabià Puigserver —la modèstia del pressupost, un punt visible— del tot encertats. El Romea ple de gom a gom i el públic, petits i grans, aplaudint amb autèntic entusiasme» [Carbó, 1975, 78]. Años más tarde, recordaba Josep Tremoleda la importancia de dicho grupo en los inicios del Festival:

El primer tot fou sorpresa; afalacs a tort i a dret; la trobada física i entusiasta amb els nostres lectors, i sobretot el miracle d'haver trobat el «to»; d'haver aconseguit, d'entrada, un nivell teatral, jo diria que perfecte, gràcies a en Nel.lo i el seu grup. El primer cicle, doncs, es va cloure de manera tan brillant que ens vam sentir esperonats, i obligats, a continuar [Joualla, 12.1.1968].

L'Òliba volveria a ratificar su éxito, presentando la misma obra en la siguiente edición. Este montaje alcanzó una gran difusión por toda Cataluña. Todavía en 1971 se reponía en el Teatro Capsa. A la obra de Plauto, siguieron otras propuestas de teatro popular basadas en autores que ofrecían interesantes puntos de partida para el desarrollo de lenguajes farsescos que potenciasen la creatividad escénica a través de la pobreza y la economía de medios, como Molière²² o Goldoni. De este último, cabe destacar, *La comèdia de la guerra*, estrenada en el III Cicle, el 10 de marzo de 1968. Constituía una divertida sátira antimilitarista montada sobre tres obras cortas del autor italiano adaptadas por Nel.lo y dirigidas por Francesc Cruzate. Las formas escénicas de la Commedia dell'Arte ofrecieron un vivísimo ritmo, en cuya interpretación destacó Alfred Luccheti en el personaje del Arlequín. El juego escénico adquirió un marcado tono lúdico, apoyándose en numerosas escaleras de tijeras de diferentes alturas, suministradas por Puigserver, que los soldados utilizaban como enclaves estratégicos para sus enfrentamientos. Un año más tarde, Nel.lo, desarrollando esta línea de teatro farsesco presentó en el Cavall Fort *La farsa del mestre Pathélin*, sobre un anónimo francés del siglo XV.

²² *El metge a garrotades*, de Molière, constituyó otro de los espectáculos que consolidaron el éxito del I Cicle de teatro infantil Cavall Fort. Cinco años más tarde, recordaba Salvat desde las páginas de *Tele-Exprés* ambos montajes: «Sense cap mena de dubtes, han constituït dues fites fonamentals en els cicles de "Cavall Fort". En el seu moment van constituir dues agradables sorpreses i dues esperances. Vistes avui, llegides avui, millor dit, es converteixen, com hem dit abans, en dues peces modeliques, dues peces que inviten a la reflexió i que ens exigeixen un replantejament d'allò que ha de ser una manera adequada d'omplir l'oci de l'infant» [Carbó, 1975, 108]. Ambas versiones, de Nel.lo, fueron publicadas en la colección El Galliner, por Edicions 62, en 1972. Igualmente, conocieron una grabación sonora por la firma Edigsa.

En ella se representaba, con un popular tono de espontaneidad, el mundo de pícaros, estafadores y tramposos que poblaban las ferias y mercados de la baja Edad Media.

En la crítica que hacía Martorell [23.3.1968] al III Ciclo del Festival para la revista *Destino* destacaba, frente a montajes de tono más didáctico o moralista, aquellos que supieron potenciar la imaginación de los niños a través de propuestas creativas llenas de imaginación que devolvían al teatro un carácter lúdico que, a finales de los años sesenta, después de años de teatro trascendental y docente, los autores trataban de recuperar: «Por eso nos inclinamos por las obras que pretendían, ante todo, entretener y divertir a los pequeños, al margen de propósitos formativos o moralistas. Si el niño es capaz de deducir alguna lección por su cuenta, tanto mejor, pero no se la demos explícitamente. No hagamos que el teatro se convierta en una aula más, pero disfrazada de diversión». En esta línea, la crítica destacó la «fantasía ingenua pero inteligente» del montaje que el grupo Alpha 63 de L'Hospitalet de Llobregat realizó de *La rosa i l'anell*, novela para niños de William H. Thackeray, que Codina supo adaptar y escenificar a través de un «juego escénico lleno de sorpresas y de viveza rítmica». Señaló también la belleza plástica, simplicidad y colorido que Núñez Yanowsky imprimió a la primera parte de *El petit cerclee de guix*, a pesar del arriesgado intento de crítica social en el que se centraba la segunda, así como la «delicia» del trabajo de L'Òliba sobre los textos de Goldoni, del que afirmaba: «Este grupo ya nos tiene acostumbrados a este estilo alegre y comunicativo que revela un gran conocimiento de cómo hay que decirles las cosas a los niños».

1. EADAG (Ricard Salvat): *Primera història d'Esther* (1962), de Salvador Espriu

La línea de teatro popular desarrollada por la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual constituyó uno de los ejemplos más evidentes de que las diferentes corrientes de renovación escénica no seguían líneas paralelas incomunicadas, sino que influyeron unas en otras impulsándose mutuamente. Los diferentes lenguajes y vías

para llegar al teatro popular establecieron pronto interesantes relaciones con otras tendencias renovadoras que tomaron especial relevancia a lo largo de los años sesenta. De hecho, tampoco era de extrañar que los diferentes discursos y movimientos en torno al teatro estableciesen relaciones mutuas ya que todos ellos surgieron como reacción ante un estadio similar de evolución de las sociedades occidentales y ante el arte dramático al que estas habían dado lugar. De este modo, el teatro popular, el mimo, la puesta en escena del teatro clásico, el movimiento épico brechtiano o el teatro ritual presentaban significativos puntos en común en torno a los cuales, de una u otra manera, giraba todo el movimiento de renovación escénica de estos años, conservando, dentro de su diferenciación, cierta unidad. El interés de la EADAG por *Primera història d'Esther* —aparte de la explicación que encuentra en los lógicos motivos históricos de defensa de la lengua y la cultura catalana—, seguido por la puesta en escena de algunas de las más conocidas piezas breves del siglo XX, así como de obras de la tradición farsesca europea de finales del siglo XIV y principios del XV o sainetes catalanes de la primera mitad del XIX resultaba muy ilustrativo en un centro de creación teatral como la Adrià Gual, claramente definido por la corriente épica desde sus primeras producciones.

La tradición de teatro popular presentaba unas asombrosas condiciones para el desarrollo de un teatro narrativo, dada la frecuente presencia de la figura de un narrador, la fragmentariedad en cuadros o escenas de gran autonomía y la inclusión de numerosos rasgos distanciadores, como la interpretación farsesca o la reteatralización de la escena, que propiciaba una lúcida recepción crítica. De esta suerte, el movimiento de teatro brechtiano y la corriente de teatro popular compartían ciertas características que las hacía afines. Si, por un lado, el teatro épico, ya desde los planteamientos de Brecht, se sirvió a menudo de antiguas tradiciones populares, como *El círculo de tiza caucásico*, por otro, la revitalización de cierta corriente de teatro popular fue impulsada, en mayor o menor medida, por el desarrollo de la teoría escénica de la distanciamiento, la estructuración épica y la convención consciente enunciadas por numerosos renovadores de principio de siglo, pero introducidas en los años sesenta, principalmente, a través de la formulación brechtiana.

De este modo, no era de extrañar que el mismo Ricard Salvat, director del montaje de *Primera història d'Esther*, intentase a menudo aclarar lo que de brechtiano y popular había en dicho espectáculo, sin que fuese fácil —ni quizá posible—, en esta y otras obras de teatro popular, una diáfana delimitación de hasta dónde llegaba lo épico o brechtiano y hasta dónde los rasgos formales de teatro popular, ya que, con frecuencia, ambas categorías se solapaban. A pesar de todo, ante la confusión de la crítica y la frecuente adscripción del montaje de *Primera història d'Esther* a la corriente en boga del brechtismo, años más tarde, habría de definir Salvat su propuesta a través de los rasgos populares dominantes por encima de los inevitables elementos brechtianos, asimismo la presentaría como el comienzo de una investigación en torno al teatro popular y las formas parateatrales:

En cuanto a *Primera història*, déjeme decirle con franqueza que NO era un espectáculo brechtiano. Ahí fue donde empezó mi reflexión investigadora sobre las formas parateatrales de nuestra tradición. Es labor continuada por mí en *El adefesio*, de Alberti; *Los títeres de cachiporra*, de García Lorca, y *Ligazón* y *El embrujado*, de Valle-Inclán. Intentaba enriquecer nuestras tradiciones, en el caso de *Primera història*, con algunos hallazgos del realismo épico que creo son irreversibles, con los que hay que contar *velis nolis* de ahora en adelante [Isasi Angulo (entr.), 1974, 484].

A pesar del carácter narrativo que le confería a la obra la figura del Altísimo, las coreografías de inspiración popular de Maria Aurèlia Capmany —elemento escénico fundamental que ya había sido fuertemente desarrollado en los montajes épicos a partir de poemarios—, y la distanciación entre el plano de los hombres, Sinera, y el de los títeres, Susa, Salvat siguió insistiendo en la mayor relevancia que adquiriría en la obra los elementos populares con respecto a unos rasgos épicos, presentados ya casi como clásicos y aislados del sistema para el que los concibiese el autor alemán:

Creo que en la última obra citada es más importante la búsqueda de un realismo popular inspirado en *La dança de la mort*, de Vergés, en los rituales de las procesiones del Corpus catalanas y en todas las manifestaciones parateatrales que se mantienen en Cataluña, que los posibles intentos de adaptación de los procedimientos del realismo épico [484].

La obra de Espriu fue estrenada por primera vez en sesión única por la Agrupació Dramàtic de Barcelona en 1957 bajo la dirección de Jordi Sarsanedas, que también interpretaba el personaje del Altísimo. *Primera història d'Esther*, subtitulada «improvisació per a titelles», consistía en una adaptación del mito bíblico de Esther a través de un retablo de títeres contado por el Altísimo, ciego mendicante narrador de romances que frecuentaba las plazas de Arenys de Mar durante la niñez del autor. La palabra creadora del singular «trovador» iba haciendo presentes a los personajes en escena, relatando sus vidas con cierta indiferencia e imponiendo, a su vez, el tono narrativo y distanciado que daba unidad a toda la obra. Sinera, lugar donde tenía lugar la popular función callejera para muñecos, representaba el plano de los hombres-espectadores, frente a Susa, capital de Persia, donde se desarrollaba la tragedia del pueblo judío y su liberación por Esther. Entre la realidad vivida por los espectadores del bululú y la situación expuesta de forma distanciada por el Altísimo se establecía una significativa relación, enfatizada por ciertas alusiones hechas por los personajes de ambos escenarios, así como por el maestro de la función, que se podría seguir prolongando a la realidad del pueblo catalán o de cualquier otro colectivo que, en un momento de su historia, haya sentido reprimida su identidad cultural y su libertad. Desde una lectura más amplia, la situación expuesta de forma grotesca por los títeres del Altísimo acerca de la esclavitud del pueblo judío y el llamamiento a un compromiso por la paz era fácilmente proyectable a la situación vital del hombre.

La firme voluntad de creación verbal demostrada por Espriu en esta obra —escrita como testimonio desesperado e inapelable de la vitalidad y la riqueza de

una lengua que veía en peligro su desarrollo—, su tono farsesco, el movimiento de los personajes-muñecos y la voz impostada, cuando convenía, del Altísimo tratando de imprimir gravedad a un fábula interpretada por muñecos confería a toda la obra un carácter grotesco que, lejos de disimular la condición trágica del mito bíblico, la proyectaba a través de una exposición distanciada que se permitía todos los patéticos excesos propios del género farsesco. El mismo autor del texto manifestó repetidamente su interés por el carácter fragmentario, farsesco e inmediato del teatro popular: «Ahora me interesa mucho el teatro que tienda hacia los títeres, las marionetas, en cosas breves, algo así como sketches. Esto procede, en parte, del montaje de *La gent de Sinera*» [Gubern, en. 1965, 15]. El mundo hueco, nervioso y carente de sicología de los títeres se revelaba como un eficaz código escénico para la expresión de la tragedia de un pueblo. Igualmente, el uso de un mito, es decir, de una narración arquetípica presente en el conciencia colectiva del espectador, desviaba el interés por el argumento para centrar la atención del público en otros aspectos del desarrollo de la trama, así como en su reelaboración formal. El mito de Esther contenía las características de las narraciones primarias, esquemáticas, reducidas a los elementos esenciales, que caracterizó la tragedia clásica, aunque vista ahora a través de la deformante lente grotesca del bululú. De esta suerte, el plano muñequil de la obra de Espriu, potenciado en la puesta en escena de Salvat, entroncaba, por un lado, con la tradición catalana de guiñol y, de otro lado, con las modernas teorías de la creación teatral de raíz no mimética.

Como señaló Salvat [1966b], el modo irónico de tratar a los personajes y los temas es lo que confería unidad a una obra basada en elementos tan diversos como la esencialidad de la tragedia clásica y la tosquedad del teatro de feria. A su vez, el teatro de títeres ofrecía, tanto al autor como al director, libertad para la introducción de diferentes lenguajes, que daba un tono de alegre pastiche familiar al teatro popular: «tots els jocs són possibles a Espriu des del pla en què mou els seus titelles: quan li convé, l'Altíssim parla des del coturn de la tragèdia esquiliana; quan li convé, els ninots s'escargamellen; quan li és avinent, parlen les sàvies veus populars». Salvat enfatizó la distancia entre ambos niveles de modo que el

contraste fuese más significativo. El hecho de que Espriu no utilizase acotaciones en su obra²⁴⁹ ofrecía al director mayor libertad para la concepción del montaje, libertad que el director aprovechó para el desarrollo de los diversos lenguajes escénicos propuestos en el texto, siempre en la línea de una exposición clara y distanciada: «era important que es posés de manifest el continuat joc espriuà d'utilització, des d'una perspectiva de «pastiche», de tots els elements teatrals de què se serveix. Era important, doncs, de fer evident que hi havia: uns personatges vivents, uns personatges amb coturn i uns personatges a peu pla».

Josep Maria Subirachs se encargó de crear un espacio cerrado y vacío a través de un sobrio decorado, fuertemente marcado por las rígidas formas geométricas que caracteriza la obra de su autor, lejos del ambiente mediterráneo que una propuesta naturalista hubiese intentado reproducir. Este presentaba, de fondo, dos niveles en los que se disponía, en riguroso orden, sendas hileras de cuatro aberturas a modo de balcones, agrupadas por parejas. *Fabià Slevia*, seudónimo utilizado por Fabià Puigserver, diseñó unos figurines de tono oriental para los títeres de la tragedia. Manuel Valls proporcionó unas partituras para piano, viento y percusión, de elegante tono lírico, más sentimental que distanciada, con cierto tono patético, a la que Salvat [1966b] censuró la ausencia de

²⁴⁹ Espriu subrayó en el propio texto la necesidad de que el director expresase la obra por medio de los medios escenográficos que creyese oportuno: «Imagina els trucs escenogràfics que et convinguin» [Salvat, 1966b]. En numerosas declaraciones posteriores, el poeta catalán negó su condición de hombre de teatro, atribuyéndole a Salvat la autoría del espectáculo y expresando, como espectador, toda su admiración por los resultados conseguidos. Ya en el programa de mano se incluía un texto del autor que decía así: «Ara, en alçar-se el teló, escoltaràs unes paraules a estones difícils que, muntades a cavall d'una senzilla sintaxi han fet una via singular. Tota la complexa màquina de l'espectacle teatral t'ajudarà a entendre-les. Si les busques al llibre on han estat impreses, veuràs que ni una sola acotació —ni un sol senyal aclaridor— no acompanya la lectura [...]. El director l'ha haguda, però, d'alçar del paper i ha hagut d'inventar, per fer-la aparent i viva als teus ulls, els trucs escenogràfics que li han convingut. El director s'hi ha pogut lluir, s'hi ha lluit. I jo n'he aprovat la tasca i n'he quedat, somrient, al marge. Perquè no sóc un home de teatre». Sobre este punto, puede verse el apartado de este estudio relativo al autor dramático frente al nuevo fenómeno de la creación teatral.

distanciación en la línea de Kurt Weil que sí tuvo, sin embargo, la canción de Aman, realizada cuando ya el compositor había asistido a algunos ensayos. Capmany realizó una coreografía para la danza de la muerte en torno al malvado Aman basada en las procesiones de Semana Santa de Vergés. En la interpretación se buscó una rígida y estudiada estilización de los movimientos y los gestos. La dicción del difícil verbo espiuano ocupó un lugar esencial en el espectáculo, pues su director, consciente del valor de esta obra literaria y fiel al respetuoso tratamiento de los textos que ha caracterizado sus producciones, quiso que, en todo momento, este llegase de forma clara al espectador. Carme Serrallonga fue la encargada de preparar a los actores para esta tarea, prestando especial atención al ritmo y musicalidad de la prosa.

La obra se estrenó el 27 de diciembre de 1962 abriendo el V Ciclo de Teatro Latino e inaugurando el Teatro Romea —tras haber estado a punto de desaparecer como teatro—. Ese año obtuvo el Premio Especial de Jurado. El éxito obtenido hizo que se representase una vez más dentro del Ciclo y se repusiese en el Teatro Calderón alternando con la Compañía de Fernando Fernán Gómez y Conchita Montes. En 1963 se volvía a montar en la Cúpula del Coliseum. A pesar de los recelos y los miedos de muchos ante la audacia de la EADAG de estrenar el nuevo Romea con tan difícil obra, el público y la crítica se entregaron calurosamente al espectáculo, destacando tanto la moderna concepción escenográfica y los figurines, como la estudiada interpretación. En palabras de Carbonell [dic. 1962]:

L'Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual ha assolit la creació d'aquell clima de veritable plaer estètic i humà de les grans vetllades de teatre. El Vè. Cicle de Teatre Llatí s'inaugurà, doncs, amb tots els honors: una vetllada de primer ordre per la qualitat literària i teatral de l'obra, per la realització escènica i per la interpretació.

El crítico de *Serra d'Or* destacó también lo imaginativo de las soluciones escénicas, la notable coreografía, el «excel.lent» trabajo de Subirachs y los

figurines «deliciosos» de Puigserver. Tan solo criticó cierta monotonía en el ritmo narrativo y monologal de algunas escenas. Dentro del alto nivel de los intérpretes, destacó la «densitat i naturalitat» que Josep Montanyès imprimió al personaje del Altísimo, la personalidad que demostró Puigserver encarnando el personaje del demonio, el trabajo de Maria Tubau como Esther, sensible y rígido al mismo tiempo y el justo tono ridículo del Rey, interpretado por Claudi Garcia, además destacó los trabajos de Maria Aurèlia Capmany, Josep Maria Sagarra y Carme Fortuny.

No obstante, habría que esperar unos años para que este montaje adquiriese su proyección definitiva en la historia del teatro catalán a partir de su reposición en sesión comercial y la participación en el Festival de Nancy. Los años transcurridos no fueron en balde y el nuevo montaje se presentó consolidado por la profesionalidad y la sólida preparación que para entonces había adquirido la Cía. Adrià Gual. Así pues, se llevó a la escena una reelaboración del montaje original con la introducción de algunos elementos escenográficos y una nueva realización que aportaba matices diferentes. Como elementos más significativos de esta versión, deben apuntarse los figurines de Jordi Pericot, menos orientalizantes, y más a tono con la geométrica rigidez que imponía el decorado de Subirachs. El espectáculo evolucionó hacia una formalización más hierática, sobria y distanciada, subrayando la cuidada disposición de los gestos y los movimientos, especialmente de los títeres, caracterizados por un cierto envaramiento que subrayaba la condición artificiosa de su mundo de muñecos y los diferenciaba de la naturaleza humana de los espectadores de Sinera. Esto contribuyó al desarrollo de un clima de misterio, magia y poesía que se mezclaba, difuminándose entre el tono de estilizada feria de barraca dominante en la obra. Unas imágenes de Arenys de Mar, proyectadas en algunas representaciones al comienzo de la obra, suponían el único signo referencial de carácter realista en un espacio desnudo, construido entre la abstracción de unos elementos y la capacidad sugeridora de otros. Esto no fue, sin embargo, en detrimento de los códigos populares, acentuados gracias al diseño de Pericot de unos enormes muñecos de dos metros y medio de altura, inspirados en los tradicionales desfiles de gigantes y cabezudos, que sostenía el actor desde

dentro, siempre a la vista del público, y con los que la corte celebraba el triunfo final de Mardoque. La iluminación estuvo al cuidado de Lluís Minguez. Igualmente se renovó el elenco de actores, destacando el trabajo de Adrià Gual en el personaje del Altísimo. Junto a él, se encontraban otras destacadas figuras de la Cía. como Rafael Anglada, Joan Vallés, Julià Navarro, Carme Sansa, Maria Tubau, Lluís Quinquer, Maria Jesus Andany, Ernest Serrahima, Pau Riba o Josep Serra, entre otros.

El estreno tuvo lugar el 10 de enero de 1968 dentro de la temporada que la compañía de la EADAG desarrollaba en el Teatro Romea. A esta representación le siguió una exitosa gira por ciudades del norte de España y el sur de Francia. Con motivo de la intervención en el Festival de Nancy, la revista *Presencia* dedicó su portada al espectáculo. La crítica volvió a elogiar el nivel de creatividad que se alcanzaba tanto en la obra dramática como en el espectáculo, así como la excelente y disciplinada realización de conjunto. En un período de renovación escénica que a menudo se realizó en detrimento de los textos dramáticos, la crítica supo valorar el lugar central que la palabra ocupaba en el espectáculo y su cuidadosa dicción. Benach [13.1.1968] analizaba así el espectáculo:

Este ha sido el objetivo primordial de la gran tarea de recreación que ha realizado Ricard Salvat. El juego escénico de los títeres va desde la fastuosidad coreográfica hasta la radical sobriedad de unos monólogos sostenidos, imperturbablemente sostenidos, y entre ambos momentos, un conjunto de fórmulas «inventadas» por Salvat con un acierto indiscutible por servir de la mejor manera posible el texto. Casi siempre los grupos actúan movidos por el ritmo de las sílabas y todo el escenario cobra animación en torno al eje literario.

Apoyando el relieve que el signo verbal adquiriría, el crítico destacó la «eficacia total» de la dicción y calificó el decorado de Subirachs por su «simplicidad y dignidad». Manegat [11.1.1968] puso de relieve la eficaz naturaleza híbrida de la obra: «contemplación de una humanidad doliente que se expresa, por el arte de

Espru, a través de una serie de procedimientos teatrales armoniosos y contrastados, solemnes y populares, distanciados —en el concepto brechtiano— y tan cerca que no puede uno verlos sin sentirse plenamente partícipe en su presencia, en su carnalidad de presencia». Coincidiendo con el resto de la crítica, destacó la «armoniosa» labor de todo el conjunto y la unidad de los resultados, resaltando el trabajo de Gual, que calificó como «la mejor interpretación que le he visto». No dejó de apuntar, no obstante, a pesar de señalar el trabajo de Salvat como «magistrab», cierta lentitud en el desarrollo. Tanto Fàbregas [1976, 116] como Roda [3.22.1968] destacaron igualmente la nítida realización del espectáculo. El éxito fue refrendado igualmente por la crítica francesa, que, a raíz de la representación en Perpignan, situó a la compañía «à la hauteur des plus connues du théâtre contemporain» [R., 9.1.1968]. Como voz disonante, Farreras [10.1.1968], retomando el viejo debate en torno a la posibilidad de representar ciertos textos, se preguntó sobre la oportunidad de llevar a escena un texto extremadamente difícil, cuyo valor artístico y carga crítica, solo a través de una detenida lectura, era posible apreciar: «La invención de esta farsa caprichosa y grotesca, no se dispara hacia la sublime y efímera gloria de la escena, sino a la inmortalidad de la letra impresa». En este sentido, expresó las dificultades y el desconcierto que el espectador ha sentir ante una expresión verbal radicalmente innovadora, caracterizada por un brillante poder de transgresión y un constante cambio de tono —de lo popular a lo sublime, de lo grotesco a lo trágico— que mantenía al espectador en una continua sorpresa. De ahí, que el crítico atribuyese parte del estruendoso éxito que acompañó a la representación del montaje de 1968 a la avidez de un público universitario ansioso por captar guiños, consignas y dobles sentidos, pero no tanto la compleja riqueza y el profundo sentido de las palabras del poeta catalán.

2. José Luis Alonso: *La enamorada del Rey* (1967), de Ramón María del Valle-Inclán

La enamorada del Rey pertenecía a esa rica tradición de teatro breve del primer tercio de siglo que, recogiendo a su vez algunas de las trazas del más

reconocido teatro popular áureo, había de ser punto de referencia, junto a otras obras breves del mismo Valle-Inclán y García Lorca, para directores, escenógrafos e intérpretes que buscaban los cimientos de un teatro popular actual renovado en los lenguajes teatrales del pasado. De acuerdo con este fin, Alonso enfatizó los rasgos grotescos, sin olvidar el cuidado formal de la plasticidad colorista y gestual de la farsa, y eliminó elementos líricos, modernistas o bailables que hubiesen endulzado la obra. La tradición de la Commedia dell'Arte, el teatro dentro del teatro, el tabanque de marionetas, los títeres o la música de charanga fueron algunos de los elementos de sabor popular sobre los que se montó un espectáculo burlesco, lúdico, con un aparente aire de improvisación, ritmo ágil, trazo grueso y cuidada plasticidad en los cuadros.

Lejos de toda intención naturalista, Alonso [1967] añadió todavía más anacronismos a aquellos que ya introdujo el autor e insufló a toda la obra un aire de intemporalización estética. Ya al levantarse el telón de boca aparecía uno de los rasgos que ha caracterizado buena parte del teatro popular de los años sesenta: otro teloncillo más pequeño con remiendos y arrugas que no alcanzaba a ocultar el decorado que había detrás. Sobre él, escrito en letras de oro, se leía el título de la obra. La reteatralización fue, pues, una de las constantes del teatro popular. Junto al teloncillo, un carro cargado de muñecos de trapo, réplicas de los personajes, que anunciaba el tono titiritero y muñequil que siempre ha amenazado con convertir los personajes de la farsa en cristobitas o marionetas de bululú. Un narrador con aire de arlequín, vestido con rayas negras y rojas y sombrero de media luna salía de puntillas, hacía un gesto de complicidad con el público al tiempo que la música de charanga y tres platillazos llenaban la escena. El narrador, tras subir el teloncillo tirando de una cuerda invisible, cogía el muñeco réplica de la Ventera y al mismo tiempo que lo arrojaba fuera del escenario, sonaba otro platillazo y aparecía la Ventera con movimientos rápidos y mecánicos. El personaje del narrador-arlequín, introducido por Alonso, constituía el elemento de narrativización característico del teatro popular de estos años. Su función consistía en recitar las acotaciones, suministrar a los personajes el *atrezzo* necesario, realizar algunos efectos especiales

y dirigir la representación, enfrentándose incluso con algún que otro personaje discolo que no se avenía a sus indicaciones.

La segunda jornada venía marcada de nuevo por una música de charanga que acompañaba las rudimentarias mutaciones de decorados a la vista de los espectadores. Telones de gasa pintados en silueta y arbustos recortados «muy a lo Rusiñol», con las cuerdas, palos y lazadas visibles y un banco completaban el decorado de palacio. En palabras del mismo Alonso, «[t]odo deberá tener un aire de alegre improvisación» [55]. Los cuadros finales con la corte al pleno en la Venta de Altisidora enfatizaron el cómico aire grotesco de la obra entre exagerados servilismos, barrigazos, caídas muñequiles y confusiones de farsa encabezadas por la expresividad hilarante de Alfonso del Real en el personaje del Rey: «Escenas del mutis y entrada de la corte tienen que dar la sensación de un grupo de marionetas, de peleles» [56]. El trono improvisado por la Ventera, sillón de enea, cuchara de madera por cetro, saco como dosel, flanqueado por dos escobas, enfatizaban el primitivismo farsesco de la grotesca comitiva. Del comienzo de la jornada tercera se suprimió la escena de las dos niñas por su aire excesivamente infantil que hubiese roto el ambiente de violencia acartonada y bufonesca. A medida que transcurría la obra, el narrador surgía de los sitios más inesperados para recitar las acotaciones. En ocasiones, durante el recitado de estas, el colorido cuadro, con predominio de rojos y verdes, permanecía inmóvil, intensificando la plasticidad del abigarrado grupo.

La obra, representada entre *La cabeza del Bautista* y *La rosa de papel*, dentro del programa Valle-Inclán estrenado en el María Guerrero el 19 de enero de 1967, supuso una corriente de gracia, espontaneidad y colorido entre dos cuadros sombríos de marcado carácter expresionista que obtuvo todo el respaldo de crítica y público. Fue una de las escasas ocasiones en que todos los críticos, unánimemente, refrendaron una representación de una obra de Valle-Inclán sin «peros». Quinto [mar. 1967] la señaló como la clave del éxito de la trilogía y prueba del fino conocimiento que el director del María Guerrero llegó a tener acerca de su público: «al público se le brinda la posibilidad de pasarlo bien gracias

al talante entre amable y crítico de *La enamorada del Rey*, sin que las historias macabras de don Igi y de Simeón Julepe lleguen a poner un punto de acidez al grato sabor de la diversión». Según el juicio de Monleón [4.2.1967, 57], «[e]sa fuerza de Valle, tantas veces reclamada, muchas más veces recusada, estaba allí, y los espectadores escuchaban, se reían o aplaudían, de un modo distinto». El crítico de *Triunfo* destacó no solo los rasgos formales, sino la inserción de la obra en el contexto social e histórico español, subrayando la eficacia comunicativa lograda por el equipo del María Guerrero: «En un ámbito luminoso, frente al ciclorama y en un decorado convencionalmente elemental, la historia de este rey, de nariz borbónica y aduladores cortesanos, se conecta con numerosos datos de la vida y la sensibilidad popular españolas» [58], esa sensibilidad que era necesario captar, según la teoría teatral de Romero Esteo [ag.-set. 1974], para conseguir crear un teatro verdaderamente popular. Álvaro [1968, 27] resumió así su impresión de la obra: «todo se tradujo en armonía, ritmo, precisión, encanto y elocuencia».

3. T.U. de Murcia (César Oliva): de *Farsa y licencia de la reina castiza* (1967), de Ramón María del Valle-Inclán, a *Caprichos del dolor y la risa* (1969), de Ramón de la Cruz y Valle-Inclán

La evolución del T.U. de Murcia desde la adscripción en 1967 a la Facultad de Filosofía y Letras resulta muy significativa de las dos etapas fundamentales a través de las que evolucionaron la dramaturgia y puesta en escena del teatro popular desde los primeros años sesenta hasta 1975. Así lo reflejó César Oliva [1975], director y animador del grupo, en su estudio sobre la evolución de este, distinguiendo una primera fase que llegaría hasta 1969, en la que se consagraron a la investigación sobre los lenguajes populares a lo largo de la historia del teatro español, que partía de los pasos y entremeses áureos, evolucionaba a través del sainete y encontraba en el esperpento su expresión contemporánea. Con el montaje de *El Fernando* en 1970 se iniciaba una nueva etapa con el desarrollo de nuevos lenguajes populares cuyo punto partida ya no era el estudio de la tradición popular literaria, sino la creación escénica directa tomando como modelos códigos populares como la música, la revista, los *wester* o los cómics. Resulta interesante

destacar que el proceso de montaje de la obra variaba fundamentalmente configurando dos sistemas teatrales diferentes en los que el eje formado por los polos drama-teatro establecía relaciones diversas. Si en la primera etapa la investigación sobre los lenguajes escénicos partía esencialmente de los textos dramáticos, en el segundo período la creación teatral tenía como modelos otros lenguajes espectaculares en los que, posteriormente, se introducía el texto.

El grupo murciano concibió el esperpento como la expresión escénica más genuina del teatro popular español y la estética de lo grotesco como la base de este lenguaje teatral cuyos primeros rastros en la literatura española se detectaban ya en los géneros breves de finales de la Edad Media. Entre los puntos centrales que canalizaron la investigación desarrollada desde la formación del grupo [«T.U. de Murcia», ab. 1970, 36] destacaron la importancia de lo grotesco en el arte español, los orígenes de esta estética y su relación con las fuentes de un teatro popular —concretada en el itinerario entremés-sainete-esperpento—, el análisis crítico de la puesta en escena de los clásicos y la realidad del autor nuevo en el panorama teatral español.

El primer montaje, *Farsa y licencia de la reina castiza*, consistió en una expresión guiñolesca de la obra de Valle. El decorado persiguió la elementalidad a través de la reducción a dos únicas dimensiones de los telones pintados por José María Párraga que se presentaban frontalmente al público. Se evolucionaba desde el ambiente modernista, brillante y recargado, de tono farsesco, hasta la tragedia esperpéntica, con el obligado fin de fiesta como cierre. Desde un espacio escénico diferente, unos narradores —marca de teatro popular— apostillaban, al igual que hiciera Alonso en su montaje de *La enamorada del Rey*, la actuación de los personajes. Música de charanga, pasajes de zarzuelas y pasodobles y un final trágico orquestado con *Suspiros de España*, todo ello montado por Felipe Nicolás, terminaban de delimitar la línea estética de la obra. La interpretación se caracterizó por forzadas realizaciones vocales y gestualización cercana al mundo farsesco del guiñol. Los personajes-marioneta terminaban encadenados a un hilo que tiraba de ellos.

La obra se estrenó en el Teatro Romea, de Murcia, el 14 de diciembre de 1967 y se repuso para el Festival de Sitges de 1974, con los decorados completados por Juan Antonio Molina y un espacio de la representación más marcado con el fin de aumentar la distancia con el público y acentuar la teatralidad:

Todo el borde del espacio, incluso sus laterales verticales, fueron recortados por filas de bombillas de colores, que se graduaban en intensidad y color a voluntad. El parque se sugería con masas aisladas de serpentinatas monocromas que descolgaban entre los entoldados. Como se comprenderá, había una profusión de color y ambiente verbenero que abarrocaba la escena por todas sus partes; si a ello se suma un vestuario profusamente coloreado se tendrá una idea del conjunto [Oliva, 1975, 37].

La crítica del primer estreno, sin dejar de apuntar el desigual nivel interpretativo, valoró el tono lúdico, desenfadado y alegre que caracterizó el montaje. Francisco Álvaro (*ABC*), a raíz de la representación ofrecida en Valladolid, elogió el trabajo del grupo de Murcia en los siguientes términos: «la caracterización de los personajes, el ritmo en ese gran desfile de fantoches apuntalados entre la caricatura y el gran guiñol, el tono dado a las acotaciones, todo resultó perfecto» [Oliva, 1975, 34]. El montaje obtuvo el Premio del Festival Universitario de Palma 1968.

El siguiente montaje continuó con la línea de investigación en torno a los tipos y los lenguajes del teatro popular español. *Las fiesta de los carros* era un collage interpretado por un grupo de actores, presentados como tales ante el público, que guiaban al espectador a través de la rica galería de tipos extraídos de pasos y entremeses como *El médico simple*, de Lope de Rueda, *Los ciegos y el mozo*, de Timoneda, *El juez de los divorcios*, de Cervantes, *El degollado*, atribuido a Lope de Vega, *Los mariones*, de Quiñones de Benavente y *El dragoncillo*, de Calderón. La interpretación, abierta a cierto margen de improvisación, se caracterizó por el tono farsesco. Esta obra supuso el principio de

las colaboraciones con Esmeraldo Cano, director de la Coral Universitaria, que compuso música para la adaptación de una serie de canciones populares acompañadas por una instrumentación elemental a base de guitarras y bandurrias, acorde con el tono «pobre» de la obra. Cada parte del espectáculo se abría y se cerraba con bailes de la época. Con el fin de facilitar el traslado del espectáculo, se prescindió de toda escenografía, aparte de una cortina que delimitaba un espacio interior de otro exterior y un tablado, construido incluso encima de los escenarios a la italiana, que marcaba el espacio de representación acentuando la teatralidad consciente de la acción. El espectáculo se estrenó el 17 de julio en Almanza (León) inaugurando la campaña de verano de 1968 que llevó la obra por plazas y prados de pueblos de León, Albacete y Murcia.

La siguiente obra, *Los muñecos*, de Luis Riaza, insistió en el desarrollo de la representación escénica de títeres y muñecos, pero desde una perspectiva dramática actual. La autorización para una única representación en Sitges (1968) y el escaso tiempo de preparación impidieron alcanzar un montaje adecuado de un texto difícil de llevar a la escena. En ese mismo año, por encargo del Ayuntamiento de Murcia, se llevó a la escena *El astrólogo fingido*, de Calderón, como homenaje al actor Julián Romea. El T.U. de Murcia, fiel a su línea escénica, desarrolló los rasgos secundarios de la obra hasta colocarnos en primer plano, imprimiendo a todo el montaje un tono farsesco protagonizado por criadas y graciosos. Una pequeña orquesta de órgano, guitarra y bombardina, dirigida por Cano, puso música a letras de Juan Guirao.

Al año siguiente, 1969, se volvió a la línea de austeridad, sencillez y comunicación directa que marcó *La fiesta de los carros* con el fin de llevar la obra por los pueblos. En esta ocasión se trataba de una obra inspirada en la leyenda de Pedro Marín, *Farsa de la molinera y el corregidor*, con texto de Juan Guirao y César Oliva. Tanto la propuesta dramática como escénica acusó una fuerte influencia de la estética esperpéntica del Valle-Inclán de *Los cuernos de don Friolera*, cuyo epílogo se incluyó al final de la representación. De este modo, el corregidor y la molinera del T.U. de Murcia se presentaban como la imagen

esperpéntica de los populares personajes. Un coro introducía la estructura narrativa, explicando y ordenando la representación escénica para ofrecer la versión moderna de esta. El coro, verdadero pueblo, se convertía en testigo del proceso de esperpentización de los personajes de la trama: «la obra toda se transforma definitivamente en farsa, subrayando la representación esta metamorfosis mediante escenas sin palabras, de mimo grotesco, de barraca de feria, de música de base llana, teatro no sólo ofrecido al pueblo, sino nacido del pueblo para su propio autoconocimiento» [Heras, verano 1969].

El tono popular se completaba con los consabidos personajes arquetípicos, decorados coloristas de tipo naif y viejas tonadillas populares, más o menos picantes, interpretadas con guitarras directamente sobre el escenario. Los decorados, como era habitual en este tipo de obras, se hizo a base de paneles articulados y piezas recortadas. La obra constituyó un éxito en los medios para los que había sido pensada, consiguiendo una gran proyección popular. Aparte de los pueblos de Teruel, por donde se desarrolló la campaña popular ese verano, se llevó hasta Tánger y Rabat e inauguró el XIII Festival Internacional de la Cultura de Estambul con notable éxito [Hera, verano 1969]. Ese mismo año se llevó al Festival de Sitges *Historia de la divertida ciudad de Caribdis*, de Manuel Pérez Casaux, obra de inspiración brechtiana interpretada de forma distanciada y con recreación de grupos pictóricos por medio de figurines basados en la pintura italiana del Trecento. Una vez más, Cano puso música a las canciones.

En la primavera de 1969 se comenzaron ya los estudios para un montaje que fuese compendio de todas las investigaciones llevadas a cabo desde *Farsa y licencia de la reina castiza* en torno a las formas del esperpento a lo largo del teatro popular español. *Caprichos del dolor y la risa* estaba formado por un entremés, *La cárcel de Sevilla*, anónimo, un sainete, *Manolo*, de Ramón de la Cruz, y, para la segunda parte, un esperpento, *Las galas del difunto*, de Valle-Inclán. El hilo conductor de las tres obras fue el tema de la muerte y las reacciones paralelas de los personajes arquetípicos. Fieles a una estética de austeridad, se optó por un mismo espacio matizado con diferentes elementos para los diversos

ambientes: interior de una cárcel, plazuela madrileña y prostíbulo gallego. La impresión del material de los sacos manchados utilizados como fondos y cortinas acentuaba el aire de desolación que producía el escenario. En este aspecto, fue esencial la colaboración con el escenógrafo Manuel Muñoz Barberán. Los cambios de decorados fueron realizados por los mismos actores, acompañados de sonidos estridentes. Las escasas notas de color de la primera parte se tornaron en un evidente tono de suciedad, marcado por colores pardos y oscuros acordes con las inspiraciones pictóricas de Goya y Gutiérrez Solana.

El proceso de montaje partió de un cuerpo central de actores que fueron incorporando muy diferentes personajes sobre los que luego se hizo una selección: «El montaje ganaba en ausencia de identificaciones, en falta de participación afectiva, lo cual proporcionaba una curiosa distanciación que me parecía necesaria» [Oliva, 1975, 100]. De acuerdo con el director, este era el montaje donde se había logrado una mayor creación dramática. La crítica elogió el intento por presentar un fresco carnavalesco, descarnado y cruento, aunque, especialmente en las dos primeras piezas, las ambiciones superasen los resultados. Marquerié (*Pueblo*) destacó la alegría y entrega del grupo, pero criticó el empeño de convertir «la mayoría de los personajes en *curritos* de guiñol, con sus tonos falsos y chillones o desgarrados y sus estridencias» [Oliva, 1975, 111]. López Sancho señaló la última parte del espectáculo como la más medida, donde sí se alcanzaba el nivel perseguido, sin embargo rechazó la representación de las dos primeras obras: «Es vano el intento de embronquecer las voces, insuficiente el designio de hacerlas tabernarias, prostibularias y de esa debilidad entre lo buscado y lo obtenido surge una reducción a nivel de broma de fin de curso de lo que, con un poco más de medida, habría sido un magnífico logro» [112]. A pesar de todo, el grupo obtuvo el Premio del Festival Universitario de Palma 1969.

Después de *Caprichos del dolor y la risa*, aunque el grupo optó por un modelo distinto del fenómeno escénico y la búsqueda de unos lenguajes populares que partiesen de la creación escénica y no de un texto dramático, todavía se recurrió a los viejos códigos de la farsa desarrollados durante los primeros años

para lograr espectáculos económicos, ligeros y fácilmente transportables en las giras por los pueblos. Así, en 1973, se montó *Jocosería*, obra de estética similar una vez más a *La fiesta de los carros*. El significativo título, tomado de una colección de entremeses de Luis Quiñones de Benavente, anunciaba ya lo que iba a ser el espectáculo. Este consistía en un entremés de Quevedo, *La Ropavejera*, cuya espacio escénico, tienda a modo de tenderete de barraca, proporcionaba el marco para el resto de las obras: *El viejo celoso*, de Cervantes, *La cabeza del Bautista*, de Valle-Inclán y *El retablillo de don Cristóbal*, de García Lorca. *Jocosería* supuso la primera colaboración con Juan Antonio Molina como escenógrafo, que diseñó el tenderete, recurso arquitectónico para delimitar el espacio teatral de la obra, sin limitar la libertad del actor ante el espacio vacío. Junto a este, una serie de biombos sustituyeron los acostumbrados paneles pintados para los cambios de decorados que exigían las diversas piezas. Música de charanga y fin de fiesta marcaba el final de cada uno de los textos y la transición al siguiente. Para la farsa lorquiana, última pieza del retablo, se llevó al extremo la estética guñolesca: «Sin llegar al circo, siempre bajo el trucaje del guiñol, las acciones se rompían de puro grotesco: cuello del enfermo alargado hasta un metro por el afán de don Cristóbal...» [Oliva, 1975, 218]. Una vez más la crítica destacó el ambiente festivo, de primitiva y alegre teatralidad, convertido en sello distintivo del T.U. de Murcia. Así resumió Monastrel, desde las páginas de *La Verdad* murciana, los resultados del espectáculo: «El denominador común, la sátira a la española, llegó al público sin ninguna dificultad, gracias a un montaje vivo y colorista, y a una acción muy movida, llena de recursos absolutamente teatrales, en la que coexisten complementándose, parlamentos, bailes y músicas» [Oliva, 1975, 222].

4. EADAG: *L'encens i la carn* (1965), *Diàlegs d'en Ruzzante* (1967), *Las aléluyas del señor Esteban* (1966) y *Balades del clam i la fam* (1967)

Continuando con el desarrollo de unos códigos escénicos inspirados en la tradición histórica de teatro popular, la EADAG, que ya había comenzado sus primeras experiencias en este campo partiendo de la obra de Espriu, desarrolló durante la segunda mitad de la década de los sesenta, después de varios años

consagrado al desarrollo del teatro épico brechtiano, los códigos escénicos del teatro popular consolidado por la tradición, desde las farsas europeas de los siglos XV y XVI hasta Rusiñol, pasando por los sainetes catalanes de la primera mitad del siglo XIX.

Debido a la influencia que la teoría épica de Brecht ejerció sobre el área catalana a través de nombres como Ricard Salvat o Feliu Formosa, uno de los rasgos diferenciadores de las representaciones de tono farsesco desarrolladas en torno a la Adrià Gual fue la marcada lectura social que tuvieron estas representaciones, subrayando los rasgos históricos que aportaban estas obras — especialmente en lo referente al progresivo nacimiento de una nueva clase social, la burguesía, y la relación de esta con la clase obrera—. La enfatización e incluso introducción de un plano histórico que conectase la obra con la situación social de los años sesenta, con la burguesía industrial como clase dominante, constituyó los primeros exponentes relevantes de la corriente de teatro popular historicista con un fuerte carácter narrativo desarrollada en la segunda mitad de los años setenta. De este modo, sin renunciar a los lenguajes de la escena brechtiana, se llegó a un teatro épico popular que ya se había iniciado con la puesta en escena de la obra de Maria Aurèlia Capmany *Vent de garbí i una mica de por*.

L'encens i la carn, subtítulo «Teatre popular europeu dels segles XV i XVI», consistía en cinco piezas breves distribuidas en dos partes. La primera constaba de *Farsa del sabater i el ricàs* (1619), de autor anónimo francés, *Alegre farsa de Johan Johan, el marit, Tyb, la muller i Sir Jhan, el clergue* (1533), de John Heywood, y *Disputació de buc amb son cavall* (s. XVI), anónimo catalán, y la segunda de *El ferro calent* (1551), de Hans Sachs y *Menego* (1528), de Angelo Beolco, *Ruzzante*. Cada farsa iba seguida por un fragmento o poema del mismo período: *Llibre de bons amonestaments*, de Anselm Turmeda, *Llibre de les dones*, de Jaume Roig, *El testament* y *Consells de la vella Heaulmière*, de François

Villon, y canciones de carnaval del Renacimiento italiano, respectivamente.²⁵⁰ El director, según adelantaba en el programa de mano, intentó reflejar a través de este conjunto de obras «l'època caòtica del naixement de les comunitats burgeses municipals: època de contradiccions entre la noblesa feudal, els comerciants financers, els artesans i els pagesos. Fou època de terror a l'infern i de disbauxes desenfrenades; anys de fam i de pesta...». Cada farsa estaba presentada por un actor y situada en una ciudad europea diferente: Tours, Londres, Caspe, Nuremberg y Padua. No se trataba de hacer teatro únicamente con aspiraciones populares, sino que el montaje, tal y como sucediera en las obras del grupo Gil Vicente, estaba animado por un interés didáctico y cultural. Exceptuando el *Interludi de Johan Johan*, todas las obras se representaron íntegramente sin variaciones de importancia. La ordenación de las obras se realizó según la evolución de sus formas dramáticas.

El montaje, bajo la dirección de Formosa, puede considerarse como el fruto de los años de experimentación teatral y búsqueda de códigos escénicos populares del grupo Gil Vicente —impulsada al mismo tiempo por otras formaciones paralelas—, a raíz de cuya disolución emprendió su director los diez meses de ensayos que supuso el montaje de las farsas europeas. La temática que abordaban estas obras era la propia del género farsesco de la época: corrupción del poder en la obra del anónimo francés, la burla del marido cornudo en el texto reducido del inglés Heywood, el tema de la infidelidad en la conseja de Hans Sachs. En lo que respecta a las otras dos obras, no se buscó el desarrollo de una acción, sino la presentación de una situación, como la confesión del bandido con su caballo denunciando a la sociedad que le había arrojado al bandidaje en el texto del anónimo catalán de finales del siglo XIV. No obstante, más que de los temas, el montaje adquiriría unidad gracias al tratamiento descarnado, elemental, directo y casi violento dentro de una estética de farsa cómica, primitiva y con un fondo amargo. Tal y como se decía en el prólogo tomado de un fragmento de *La*

²⁵⁰ El texto se publicó en el volumen *Teatre popular*, aparecido en la colección «Cara i creu», editada por Edicions 62 en 1968, y, ya como volumen independiente, en la colección El Galliner, de esta misma editorial, en 1971.

romanesca, de Giovan Maria Cecchi (1518-1587), la farsa se presentaba como un género intermedio entre la comedia y la tragedia, que, sin tener las limitaciones canónicas de estos, se sirve de la riqueza de ambos: «La farsa és una tercera cosa nova / entre la comèdia i la tragedia. / Té la riquesa de totes dues, sense cap de llurs limitacions; perquè / dóna cabuda a tota mena de gent / i la presenta tal com és, / sense cenyir-se als casos». Esta libertad formal y temática le permitía reflejar de forma más directa y eficaz cierto tipo de realidades que, a menudo, quedaban excluidas de los géneros mayores en función del decoro o las rígidas exigencias de sus poéticas. Al mismo tiempo, la farsa facilitaba un reflejo fuertemente tipificado de la realidad social medieval a través de personajes estereotipados y códigos formales transmitidos a lo largo de siglos de tradición de este género. Esto contribuía a darle a la obra un alto grado de ejemplaridad en lo que respecta a las relaciones entre los diversos sectores sociales que le hacía conservar su actualidad aún cinco siglos después. Así lo destacaba Joan Lluís Marfany desde las páginas de *Serra d'Or*, juicio recogido más tarde por el mismo adaptador y director:

El secret de la seva actualitat rau justament en el caràcter de tipicitat històrica d'aquestes peces. *L'encens i la carn* és un espectacle que interessa el públic del segle XX perquè tradueix la visió del món i la problemàtica real d'unes col·lectivitats concretes en un moment històric determinat, els segles XV i XVI. [...] no hi ha cap dubte que un dels principals objectius de l'espectacle era justament aquest: posar en relleu que el valor atemporal d'una obra teatral —o artística en general— resideix justament en el fet que aquesta obra reflecteixi, d'una manera total, en una harmonia que li ve donada per aquest mateix contingut, el conjunt de relacions de l'home amb el món i amb els altres homes en un moment històric determinat [Formosa, 1971, 47-48].

Los decorados, caracterizados por su tono escueto, sintético e ingenuo, estuvieron al cuidado de Antoni Díaz. Se buscó la enfatización explícita y hasta burda de la teatralidad por medio de una tarima central donde tenían lugar las representaciones, que —por si todavía quedase alguna duda de la condición teatral

de estas— eran precedidas por un parlamento a cargo de uno de los actores en el que se ofrecían los datos exactos del lugar y el momento histórico en el que tenía lugar la obra, así como la naturaleza de la obra que se iba a representar. discusión, parábola, farsa... Además se añadía una explicación sobre la obra y los motivos de su representación en esa plaza o patio. Mientras que el grupo de comediantes realizaba su trabajo, el resto de los actores permanecían como espectadores fuera de la tarima, esperando el momento de su intervención. Telones pintados, de rasgo grueso y marcado tono *naif*, y un mínimo de mobiliario, aportaban los elementos indispensables para cada representación. En la mayoría de los casos, cada objeto escénico hacía una clara alusión a un estrato social característico, por ejemplo, en la primera farsa, acompañando los contornos pintados de los edificios del obrador, el tribunal y la ermita, se colocaron junto a cada teloncillo un banco de trabajo, un sillón y un altar, respectivamente. El hecho de subrayar la artificiosidad por medio de unos decorados indicativos realizados con cierta premeditada tosquedad, así como la intensificación del plano metateatral mediante las contextualizaciones históricas y artísticas de las obras y la permanencia de todos los actores en escena eran todos rasgos que favorecían, a través de la distanciación, una recepción más lúcida y crítica por parte del público. Josep Estévez, además de actor, diseñó la iluminación. La obra estuvo acompañada de canciones y danzas de la época que enfatizaron el tono popular de este. Entre los intérpretes se encontraban Lluís Quinquer, Carme Sansa, Maria Plans, Jesús Colomer, Pere Uyà y el mismo Feliu Formosa.

El espectáculo fue estrenado el día 26 de diciembre de 1965 en la Cúpula del Coliseum. La crítica elogió unánimemente los resultados del equipo dirigido por Formosa, destacando la perfección alcanzada en el desarrollo de los lenguajes populares afines a la farsa. Roda [8.1.1966] abrió su reseña calificando el espectáculo de «primera y excepcional categoría», sin dejar de subrayar el valor que el texto literario había tenido en la obra: «esta reliteralización del teatro, fue el gran triunfador». A pesar de carecer de actores especializados en la representación de la farsa, el crítico de *Destino* señaló el «excelente» trabajo conseguido en la interpretación: «una cierta torpeza interpretativa, una cierta elementalidad, es la

que da una sensación más próxima a la ingenuidad o al primitivismo indicados». Julio Manegat [28.12.1965], entusiasmado por la obra, se refirió al realismo épico popular que venía caracterizando el trabajo de la EADAG y describió el montaje de Formosa en los siguientes términos: «escena primitiva y, sin embargo, brillante, llena de sabor y de colorido, de gracia y de picardía, de solemnidad y de profundidad, de claridad expresiva y descaro en el lenguaje y hasta en los temas tratados», objetando únicamente que no se hubiese introducido ninguna obra del teatro castellano de la época. Destacó igualmente los afortunados añadidos de poemas, música y danza: «La inclusión de poemas de la época, de armonías musicales, de pasos de danza popular, de espontánea pureza, ha sido llevada a cabo con una propiedad exquisita».

El creciente auge del movimiento de teatro popular de tono social a partir de autores clásicos de teatro breve explicaban la fortuna posterior que conoció *Ruzzante*, nombre de un famoso personaje popularizado por las obras de Angelo Beolco, con el que será conocido su autor. El plano social de las obras de Beolco, así como su tono farsesco y popular, justificaban el montaje con el que se presentaba públicamente el Grup de Teatre Independent, montado en el Teatro Romea el 6 de marzo de 1967. *Diàlegs d'en Ruzzante* estaba formado por tres obras breves del autor Padua: *El qui torna de la guerra*, traducida por Jordi Sarsanedas y dirigida por Manuel Serra, *Bilora*, traducida por Francesc Nel·lo, dirigida por Ventura Pons y con la interpretación de Ovidi Montllor y, finalmente, *Menego*, en la traducción y dirección de Formosa. Todas ellas decoradas por Fabià Puigserver. El montaje siguió en la línea de austeridad escénica y simplicidad, no obstante, su representación en el amplio escenario del Romea pudo ser un inconveniente —en opinión de Roda [18.3.1967]— para un espectáculo pensado para una comunicación más inmediata e informal. El crítico juzgó la propuesta del GTI como un «capricho arqueológico» que superaba las posibilidades del grupo.

Todavía el 14 de febrero de 1974 se estrenó en el Pequeño Teatro de Magallanes *La moschetta*, una de las obras más conocidas de Angelo Beolco. La castiza adaptación al castellano fue realizada por Biel Moll, la dirección fue de

Ventura Pons y la escenografía, de Fabià Puigserver. La propuesta escénica siguió desarrollando la «estética de exaltación vital, desenfado, procacidad y humor» [Monleón, 23.2.1974], pero tratando al mismo tiempo de acercar la obra a la realidad contemporánea, para lo cual se introdujeron giros achulados, requiebros de zarzuela, así como objetos y figurines contemporáneos. A partir del tradicional enredo de cuatro tipos propios del teatro popular renacentista, un cornudo bravucón, su mujer, un amigo y un soldado fanfarrón, se presentaba un mundo vitalista en el que el sexo y la codicia movían a los personajes. La escenografía sustituyó la tradicional plaza por una pasarela que unía las dos casas entre las que se desarrollaba la acción. La pasarela, al igual que la plaza, suponía un espacio vacío para la expresión del actor y un lugar de cruce de los diversos personajes. La actualización del clásico produjo la división de la crítica madrileña [Álvaro, 1975, 116-118] entre aquellos que elogiaron la recreación que se hacía del texto por medio de un montaje original que modificaba sus circunstancias y quienes lo acusaron de deformante al intentar forzar el texto para insertarlo en una realidad contemporánea que no le correspondía.

Con un fuerte carácter brechtiano, compartido con la preocupación por las raíces populares del teatro catalán, emprendía Salvat la recuperación para la escena moderna de uno de los padres del Renacimiento catalán de la segunda mitad del siglo XIX, Santiago Rusiñol. Para este fin, llevó al teatro uno de los tipos legendarios de la pequeña burguesía comercial barcelonesa, el *senyor Esteve*. El director de la EADAG recurrió a una estructura tan popular como los pliegos de aleluyas en el siglo pasado. Transponiendo a la escena la estructura de viñetas y los códigos estéticos de los tradicionales pliegos, se obtuvo una obra dividida en diez cuadros, de tono sainetesco y alegre colorido. El carácter narrativo y fragmentario de las aleluyas se revelaba como un lenguaje popular que entroncaba directamente con la teoría brechtiana de la distanciaci3n. No obstante, la puesta en escena parti3 del respeto al texto de Rusiñol y la t3cnica 3pica no quiso sino acentuar la intenci3n cr3tica del autor y difuminar los excesos sainetescos.

Las aleluyas del señor Esteban, originariamente escrito en forma narrativa, reflejaba en tono sainetesco —crítico a la vez que ternurista—, por medio de tipos, el ambiente de la menestralía barcelonesa, el desvelo por su «bendito y adorado» comercio de mercería, La Puntual, y la «tragedia» creada por Ramoncito, biznieto del primer Esteve, que decidía romper con la tradición comercial para dedicarse al arte. En el montaje, que reproducía la estricta división de las estampas de las aleluyas mostrando progresivos cortes cronológicos, se acentuó el tono popular por medio de dos personajes ciegos, un guitarrista, Josep Aponte, y una cantaora, Guillermina Motta o Carme Sansa, que recitaban los graciosos versos del *auca* compuestos por Maria Aurèlia Capmany como modo de hilvanar los sucesivos cuadros durante los cambios de decorados a telón bajado, subrayando así la estructura narrativa del conjunto. La recreación estética de postal decimonónica, deliberadamente ingenua, se consiguió tanto por los efectos de luz tenue —proporcionados por Josep Anton Codina—, por la composición de grupos, como por los figurines y decorados, entre simples y naif, pintados por Albert Ràfols-Casamada. Entre su numerosísimo reparto, cabe destacar a Lluís Torner, Rafael Anglada y Carme Fortuny. Salvat buscó la creación escénica del estatismo plástico de las viejas fotos amarillentas. En palabras de Pedro Laín Entralgo, autor de la traducción al castellano, publicadas en su reseña aparecida en *Gaceta Ilustrada* y recogida en el programa de mano de la representación catalana: «Ha sabido crear, en suma, la épica teatral del daguerrotipo».

La obra, estrenada en versión castellana en el María Guerrero el 19 de octubre de 1966 abriendo la temporada, obtuvo los elogios de toda la crítica [Álvaro, 1967, 124-129], que aplaudió la ingeniosa versión brechtiana de una obra de hondo sabor popular, sin que se valorase en exceso la interpretación. El público del estreno disfrutó igualmente del montaje: «el tono narrativo que impone la novela que sirvió de base a esta pieza teatral le da un tono muy moderno y «distanciado», como ahora gusta [...] la manera lineal, ingenua y sin trampa de armar la comedia tiene un extraordinario encanto. [...] El público rio muchos pasos y dichos de las “Aleluyas”» [García Pavón 20.10.1966].

La obra se estrenó en versión catalana en el Teatro Romea el 2 de diciembre de ese mismo año. Más dividida, sin embargo, se mostró la crítica barcelonesa, que centró sus comentarios en la discusión sobre el grado de fidelidad del montaje a los principios brechtianos. Roda [10.12.1966] tituló su reseña «*L'auca* a medio camino» y criticó la «timidez» del director al querer conservar el drama original sin renunciar a las modernas teorías épicas del teatro: «el texto sigue resistiéndose (desnaturalizado en parte, pero sin haber adquirido una segunda y distinta naturaleza) a los escarceos formales de la dirección. Los modos o “gags” introducidos (y no un criterio general modificador) son apreciables a simple vista». Igualmente, Joan de Sagarra [4.12.1966] aludió a esa «tangencial» inserción del texto de Rusiñol en los supuestos del realismo épico y calificó la labor de Salvat de arqueológica en la medida en que no había intentado realizar una verdadera actualización del tipo del *senyor Esteve*. Así mismo, juzgó la interpretación de muy desigual, salvando únicamente a Lluís Torner, Carme Fortuny y Josep Ignasi Abadal. Otras críticas, quizás con preocupaciones menos puristas, se limitaron a presentar la propuesta escénica de Salvat como un intento de actualización de un clásico a mitad de camino entre el teatro popular y la dramaturgia brechtiana, señalando sus ventajas, la profundización estética y ética —especialmente a través del tono trágico que adquiriría la obra al final—, así como sus inconvenientes, pérdida de la alegre superficialidad sainetesca. En este aspecto, tanto Farreras [3.12.1966] como Luz Morales [4.12.1966] destacaron la pérdida de vitalidad del animado mundo de Rusiñol en favor de una revisión épica y una marcada estética de austeridad y contención. Así, la crítica del *Diario de Barcelona* argumentó:

se despoja, en buena parte, al tema, de su alegría, «barrilla» o bullanga —de la que, a decir verdad, se abusó un tanto—; de otro lado, en especial hacia las escenas finales, se arranca al tema, al personaje, un patetismo, que sin duda contuvo siempre, pero que no siempre trascendió al público. Creo que en esta segunda vertiente radica el máximo acierto de Ricard Salvat, al dirigir y revisar en profundidad la obra de Santiago Rusiñol.

Josep Anton Codina, ayudado por Jordi Doderó y Lluís Mínguez, cerrando la temporada 1966-1967, volvió sobre tres obras breves de tono picaresco de la primera mitad del siglo XIX con el fin de ilustrar por medio de códigos escénicos populares el período histórico catalán comprendido entre 1814 (final de la Guerra de la Independencia) y 1856 (final del bienio progresista). Cada una de las tres partes en que se dividía el espectáculo comenzaba con una introducción histórica, recitada en tono monocorde por el característico ciego mendicante, a la que seguía la pieza, cercana al entremés: *Sainet nou dels estudiants que ixen de pena*, de Andrés Amat (1850), *El gall robot per les festes de nadas*, de Ignacio Plana (1801) y *L'Ase perdut y buscat a brams*, anónimo de mitad de siglo. Bajo el título de *Balades del clam i la fam*, Xavier Fàbregas reunió los comentarios históricos, exhumó los textos e introdujo canciones populares, romances, himnos y proclamas tomados de documentos de la época. La temática común del descontento y el hambre de un pueblo que sufría las calamidades políticas que padeció España durante estos años dio unidad a las tres piezas, expresadas en un tono jocosos a través de la ironía y la burla. Las coordenadas del espectáculo —coincidentes en muchos puntos con los anteriormente analizados— podían ser resumidas en los siguientes puntos: revisión histórica de un período mixtificado por visiones románticas, lenguajes escénicos populares cercanos a la farsa y una concepción fragmentaria con fines didácticos afín a la teoría brechtiana del teatro. La elementalidad característica de la dramaturgia popular desarrollada por medio de las breves piezas teatrales se insertaba dentro de una unidad mayor que les confería una proyección social e ideológica. Junto al revisionismo histórico, se trataba de arrojar luz sobre la evolución del teatro catalán para demostrar que Pitarra, Renart i Arús o Robrenyo no fueron fenómenos nacidos por generación espontánea, sino cabezas visibles dentro de una rica tradición de teatro catalán.

El tono popular se acentuó por medio de la utilización de pancartas y grotescos monigotes de gran envergadura caracterizados por el barroquismo que Iago Pericot y Jordi Pericot imprimieron al decorado y a los figurines. El ambiente pobre y degradado que reflejaba la obra fue animado por las canciones populares y coros, acompañados a la espineta por Josep Maria Arrizabalaga. Los luces

volvieron a estar al cargo de Francesc Estévez. El espacio escénico aprovechó la circularidad de la Cúpula del Coliseum para subrayar el carácter de espectáculo abierto, la heterogeneidad del collage de los diversos lenguajes empleados y el contacto directo con el público.

La obra se estrenó el 27 de junio en la sede de la EADAG y la crítica se mostró mayoritariamente entusiasta con respecto a la empresa de recuperación histórica y teatral, así como con la variedad formal del espectáculo resultante. No obstante, no faltaron las objeciones en unos y otros aspectos, a menudo incluso contradictorias. Cantieri [1967], por ejemplo, acusó cierta monotonía en la estructura general de la obra y los recursos empleados, salvando la frescura de las piezas picarescas. Morales [2.7.1967], sin embargo, calificó las obras rescatadas de endebles, incluso de «mal gusto», destacando la variedad y el ritmo que introdujo el plano espectacular:

Las canciones, los coros, los conjuntos, los intermedios, el ritmo, en cambio (que es algo que las aludidas piezas paralizan) tienen una gran fuerza espectacular, actualizante [...] Sobre un montaje muy acertado, muy divertido, con excelentes elementos escenográficos de Yago y Jordi Pericot —y al que el público se encuentra mezclado—, toman voz, ritmo, animación —a veces endiablada— las canciones populares, los himnos burlescos, el sentido, externo e interno, de las sangrienta farsa.

Entre los intérpretes, la crítica del *Diario de Barcelona* destacó los nombres ya conocidos por los seguidores de la EADAG y del teatro más renovador de Lluís Quinquer, Carme Sansa, Antonio Moreno y Elisenda Ribas. Manegat [28.6.1967] insistió en cuestionar la legitimidad de aplicar tan ligeramente la estructura épica sobre cualquier tipo de espectáculo: «No todo, a mi entender, puede pretenderse que sea brechtiano. De ahí, me parece, el ritmo y el efecto desiguales del espectáculo». Aunque, a juicio del crítico, el balance general fuese positivo:

Los elementos escenográficos de Yago y Jorge Pericot, estupendos. Magníficas, brillantes, enternecidas, llenas de sabor, algunas de las canciones populares incorporadas, y el ritmo escénicos, el sentido de farsa, de burla sobre la burla y sobre la sangre de carcajada sobre la soledad, de alegría sobre el gemido.

En 1970 el grupo Palestra recurrió de nuevo a la tradición del teatro breve popular catalán, concretamente sobre la selección de sainetes de la segunda mitad del siglo XIX realizada por Xavier Fàbregas. Se escenificó otra vez el *Sainet del estudiants que ixen de pena per atipar-se a costa ajena*, de Andrés Amat, uno más del mismo autor, *El casat que tractant criades viu de coses regalades*, y otro anónimo, *Sainet nou del porc i l'ase*. Todos ellos, como sus títulos anunciaban, dentro de la más popular tradición picaresca europea de teatro breve. Cada obra, al igual que en el caso de *Els diàlegs d'en Ruzzante*, estuvo a cargo de un director diferente. Antoni Pous dirigió la primera pieza de Amat, Francesc Ventura, la segunda, y Josep Gambús, la obra anónima. Pérez de Olaguer [jul.-ag. 1970], a pesar de criticar un cierto encorsetamiento, «falta de grandeza, de espectacularidad y ambientación escenográfica», reconoció el carácter popular del montaje y la eficacia comunicativa que tuvieron las guitarras y flautas incorporadas a este. Destacó la sencillez de las obras, su tono humano y popular y su fácil y rápida asimilación por un público diverso: «Estas representaciones definitivamente festivas, desenfadadas, “sueitas” —dicho todo ello en el mejor de los sentidos— y con su clara dosis de exigencias socio-culturales son las que deben aparecer en nuestros escenarios comerciales».

Ricard Salvat, más alejado de la ortodoxia brechtiana, siguió evolucionando en la búsqueda de formas teatrales válidas para la expresión escénica actual de obras que pudiesen formar parte de un repertorio nacional español, de profundo sabor ibérico y tono esperpéntico, que debía de partir forzosamente del teatro popular de las diversas regiones de España, como era el caso de *Primera història d'Esther*, de Espriu. Como continuación a la experimentación sobre códigos teatrales populares, Salvat recurrió a la obra de Alfonso R. Castelao, representante

ilustre del teatro gallego popular. Después de haber pospuesto durante algún tiempo el montaje de *Os vellos non deben enamorarse*, finalmente, el contrato para trabajar en el CITAC de Coimbra en 1968 fue la ocasión propicia para emprender su puesta en escena. La obra consistía en tres farsas —según las tituló el autor— que plantean una situación paralela, el viejo que requiere en amores a una joven, con diversos finales, a saber, el suicidio tras el desprecio, la muerte tras la desesperación del fracaso o la muerte lleno del ridículo de los primeros momentos tras haber alcanzado su felicidad. Las tres obras iban precedidas por un prólogo dicho a través de un altavoz por una gran muñeca de cartón y convergían en un epílogo de tono escatológico en el que los tres viejos, ya esqueletos, convertían el cementerio en escenario de sus tardías pasiones. Salvat calificó la obra como modelo para la escritura de un «auténtico teatro popular» que debía definir la dramaturgia nacional: «obra necesaria e imprescindible en el repertorio de un verdadero teatro nacional español o, aún más, ibérico» [Salvat, mayo 1970, 35].

De acuerdo con los códigos escénicos del teatro popular, el autor aconsejaba, además del telón de boca, la utilización de unas cortinas que se abriesen y cerrasen y una bambalina que subiese y bajase para regular el espacio de las escenas, quedando por detrás de esta un telón negro de fondo. Todo ello contribuía a la perseguida reteatralización de la escena que caracterizó las rudimentarias formas del teatro primitivo. Dos espantajos de proporciones gigantescas se adelataban bailando, al final de la segunda farsa, para puntear la muñeira alrededor del cuerpo muerto del viejo. Dada la importancia de la expresión plástica en la obra de Castelao, el director recurrió a Luis Seoane, artista plástico gallego, para la elaboración de una escenografía y unos figurines de ambientación local y fuerte tono ibérico. Se huyó de propuestas arqueológicas o folcloristas. La configuración estética acusó la influencia de los ballets rusos de Bakst y Goucharova. Para públicos universitarios, se acortó la obra de Castelao y se le añadió un prólogo de inspiración épica sobre el autor, su obra y su época, titulado *Castelao e a sua época*. El espectáculo fue finalmente prohibido por la censura y Salvat expulsado de Portugal.

Dentro de la línea de recuperación de un teatro popular catalán, cabe destacar también la representación de la EADAG en el verano de 1970, casi con carácter de estreno,²⁵¹ de la olvidada comedia de Fredèric Soler, «Serafi Pitarra», y Enric Carreres *Els herois i les grandeses*, adaptada por Xavier Fàbregas y dirigida por Biel Moll. La obra fue presentada en los Fetivals Popularers de Verano que, en diversas localidades catalanas como L'Hospitalet de Llobregat o Sabadell, iban adquiriendo notable relevancia. En el programa de mano, se refería Salvat una vez más a la necesidad de reconsiderar los clásicos del teatro catalán con el objetivo de recuperarlos para la escena contemporánea como antecedentes y modelos. En el caso de Pitarra, era su tono popular el que le hacía especialmente eficaz para la comunicación con amplios públicos ajenos a los círculos culturales tradicionales:

I és urgent una revisió de la seva aportació veritable, fins i tot per a treure'n la lliçó que ell ens pot donar i que és, creiem, la seva essencial intuïció d'allò que ha de ser un veritable teatre popular. És per això que creiem que és absolutament convenient i necessària aquesta revisió que l'Escola tenia programada de feia temps i que en Biel Moll ha elegit per a oferir a uns públics amplis i d'entroncament difícil amb la nostra cultura.

Con este fin de facilitar el contacto con todo tipo de públicos, se redujo la entrada a cinco pesetas. De acuerdo con una dramaturgia popular, la propuesta acentuó el tono cómico y burlesco que, al mismo tiempo, servía como medio para realizar la desmitificación del figura del héroe a la que se prestaba la acción, situada en una «antigüedad clásica» de griegos, persas y espartacos. La propia interpretación —coherente con la estética del pastiche que definido por la EADAG en algunos de sus trabajos— se basó en la parodia de algunos modos tradicionales de actuación. El montaje resultó un éxito en sus giras de verano y la crítica, aplaudiendo el acierto de la propuesta de teatro popular, aceptó el marcado tono festivo que se

²⁵¹ Según anunciaba el programa de mano, la obra no conoció más representación que la de su estreno en el año 1866 por los miembros de la Sociedad «La Gata», entre otros motivos por las claras alusiones políticas a la situación de la época y a las figuras de la reina Isabel y Antonio M^a. Claret.

extendía entre los teatros independientes de aquellos años. Pérez de Olaguer [8.8.1970] lo describió como «[t]eatro jocoso, pero serio» y señaló la perfecta comunicación alcanzada con el público: «hizo las delicias de los espectadores, captados desde el primer momento por la fuerza irónica del texto y por la premeditada exageración de los actores en sus cometidos respectivos», a pesar de una interpretación desigual realizada por alumnos de la escuela. Sans [8.8.1970b] la calificó de «juego disparatado» que rozaba a veces la astracanada, montaje justificado, no obstante, por su eficacia con un auditorio popular: «el público, por supuesto, se lo pasa también en grande, tanto los mayores como los pequeños. De esto se trata ¿no?». Como voz disidente, Jaume [15.8.1970] cuestionó la actualidad de un autor al que una puesta en escena excesivamente caricaturesca y poco incisiva había privado de la crítica a la situación política que pudiera haber tenido en otro momento. A pesar de todo, elogió la dirección escénica que supo extraer toda la eficacia cómica y burlesca de los momentos claves.

5. Los Goliardos: *Historias del desdichado Juan de Buena alma* (1968), Lope de Rueda

Con este espectáculo, montado sobre siete pasos de Lope de Rueda,²⁵² Los Goliardos, tras dos años de trabajo teatral bajo la batuta de Ángel Facio,²⁵³ se

²⁵² Los pasos seleccionados fueron *La carátula*, *Cornudo y contento*, *Pagar y no pagar* (incluido en *El deleitoso*), *El simple deseoso de casarse*, *El médico simple*, *El rufián cobarde* y *La generosa paliza*, incluidos en el volumen *Registro de representantes*. El texto completo del montaje, con las coplas de ciego, fue publicado en *Yorick* 30 (en. 1969) 36-66, de donde se extraen las citas de dicha obra.

²⁵³ El grupo se inscribió como teatro de cámara en 1964. Entre sus primeros montajes cabe destacar *Cermonia por un negro asesinado*, de Fernando Arrabal, que llevaron en 1966 al TNCE con sede en el Beatriz y clamoroso escándalo de público y crítica. La obra fue presentada también en el Festival de Nancy, ansiado destino de todo grupo independiente. Tras una de las periódicas crisis que caracterizó la evolución de estos grupos, Los Goliardos, en donde ingresaron los miembros de Albor, Estudio Teatro, a partir de planteamientos más serios tendentes ya al teatro profesional, propusieron la idea de Teatro Independiente. De esta etapa puede señalarse *Beckett 66*, el programa Slawomir Mrozeck compuesto por *Strip-tease* y *En alta mar*, que se volvió a

sumaban a la corriente de teatro popular centrada en la creación de nuevos lenguajes escénicos a partir de la tradición del primer teatro español, breve, elemental y de fuerte tono popular. Abandonaba así una línea de experimentación más cerrada, minoritaria e intelectual, para lanzarse a esa aventura que ha tentado a numerosos creadores: el teatro popular. Una vez más, se trataba de un espectáculo fragmentado, dividido en escenas cortas insertas en la unidad superior que les otorgaba la afinidad temática y estética. El grupo tampoco perdió de vista la oportunidad de actualizar los clásicos a través de códigos escénicos que permitiesen una comunicación más eficaz con el espectador contemporáneo.

El hilo conductor de los diferentes pasos fue una figura arquetípica propia del teatro popular, el personaje del bobo. Juan de Buenalma, como su propio nombre indica, era este pobre hombre, «simple», inocente y constantemente apaleado y maltrecho por confiar en una sociedad construida sobre el engaño, la burla y la falta de ética. De nuevo, las coplas del romancero recitadas por un ciego con fondo musical ofrecieron el marco narrativo de honda raíz popular adecuado para la introducción de las diversas escenas sin perder la unidad común: «¡Hombres, mujeres y niños! ¡Guardad silencio, estad atentos y disponeos a escuchar la nueva relación de los muy famosos hechos acaecidos a Juan de Buenalma» [37]. El ciego mendicante situaba al espectador en una realidad concreta, poniendo en relación el pasado histórico de la obra con el presente del espectador. A través de aleluyas y cantares populares refería las desdichas del protagonista e interpretaba sus andanzas cerrando cada episodio con un pareado octosílabo a modo de moraleja. Como en otros casos de teatro popular, las piezas breves recibían una lectura social por efecto del montaje teatral y, especialmente, de la estructura narrativa global. Así, Juan de Buenalma era presentado como el símbolo del pueblo engañado y oprimido, justa muestra de la necesidad de rebelión que proclamaba el viejo trovador: «Ni los golpes ni las chanzas / equilibran la balanza / Mas han hallado el camino para afrontar su destino / Ni sumisión, ni paciencia: / ante violencia, violencia. / Y con este acto se inicia / la lucha por la

justicia» [66]. El teatro popular se presentaba, pues, como un lenguaje escénico apropiado para la concienciación social e ideológica del público.

El montaje, elemental en sus medios y de acentuado esquematismo, intentó llegar de manera directa al espectador. El grupo tendió hacia la sencillez, como reacción ante los lenguajes de buscado retoricismo. A pesar de sustituir las expresiones de difícil comprensión, se mantuvieron los arcaísmos con el fin de subrayar la atmósfera ingenua, primitiva y al mismo tiempo lírica del viejo teatro de juglar. La concepción de la obra buscó la creación de un espacio vacío y abierto a la ágil e incluso nerviosa sucesión de escenas y personajes, pero marcando siempre su carácter esencialmente teatral: «El espectáculo se organiza así sobre el esquema de una especie de retablo renacentista, en el que las figuras fluyen rápidamente, surgen, desaparecen, y vuelven a asomar su semblante cuando ya parecían definitivamente liquidadas» [Los Goliardos, en. 1969b, 17]. El grupo tomó el modelo plástico y espacial de la serie de cuadros de Botticelli *Historia de nastaglio degli Onesti* como ejemplo de mundo donde las limitaciones lógicas del espacio y el tiempo quedaban superadas por una concepción artística de dichos parámetros: «un mismo personaje aparece en diversos lugares del cuadro, al descoyuntarse alegremente la íntima estructura por la que se ligan tiempo y espacio en el mundo de la física» [17]. La entrada esporádica de payasos, a medio camino entre el *clown* y el *augusto*, aumentaba la eficacia popular de la obra. La escenografía, como correspondía a este tipo de teatro, partió de la elementalidad. Forges fue el encargado de realizar los decorados a modo de recortables. El objetivo de sacar el teatro de sus «capillas» urbanas para llevarlo a los pueblos y barrios periféricos exigía también la máxima simplicidad escenográfica. En palabras de Cabal [1991 s/n]: «la simplificación alcanza su punto máximo: seis actores vestidos con cuatro trapos recorrerán toda España actuando en los sitios más insólitos: desde una iglesia hasta el comedor de una casa particular».

Según las cifras ofrecidas por Cabal, la obra, a lo largo de 26 meses, alcanzó 185 representaciones y un total de casi sesenta mil espectadores. Las duras condiciones de la gira, con la mayoría de las sesiones al precio reducido de 20

pesetas hizo que a su fin tan solo tres miembros estuviesen dispuestos a emprender otra nueva «aventura». La crítica elogió las cualidades del espectáculo ante grandes públicos populares y en los escenarios más diversos, pero no dejó de apuntar ciertas elementalidad tanto formal como ideológica en pro de unos códigos más accesibles para un público mayoritario. Pérez de Olaguer [nov. 1968b] alabó la honradez del montaje y la entrega demostrada por el grupo, así como la comunicación directa con el espectador por medio de la vía cómica, pero calificó la interpretación de deficiente, tanto en la vocalización como en la expresión corporal y criticó igualmente la excesiva extensión del romance de ciego y la debilidad del acompañamiento musical. El crítico de *Yorick* terminó concluyendo: «Pienso finalmente que este espectáculo, que consigue sus objetivos y llega fresco e incisivo a todo tipo de probable espectador, puede aún pulirse un tanto». Roda [12.10.1968] aludió igualmente a la extensión excesiva de las intervenciones del ciego, así como a su deficiente calidad musical, que restaba fuerza y ritmo al montaje. No obstante, reconoció las virtudes del espectáculo ante un público menos intelectual y calificó sus resultados de «muy satisfactorios»: «estoy convencido que cualquier público verdaderamente mezclado y popular podría apreciar mejor la obra que no un público de teatro cerrado, culturalista y de ciclo». Más radical fue Fàbregas [1976, 142], que aun reconociendo la buena materia prima, rechazó la realización por defectos de dicción, ritmo y movimiento escénico. Monleón [9.5.1970] reconoció su eficacia ante grandes públicos, pero calificó de desigual los resultados. No obstante, reconoció el valor de este en la evolución del teatro español: «En su conjunto, un espectáculo comunicable, inteligente, que tiene, además, un valor casi histórico en la marcha del moderno teatro español». Aragonés [Álvaro, 1971, 332] calificó, sin embargo, el montaje de «muy bien resuelto» y la interpretación de «magnífica».

Resulta ilustrativo de la evolución del teatro popular en España, la muy diferente recepción que obtuvo la obra con motivo de su reposición en el Teatro Benavente de Madrid en 1974, a raíz del décimo aniversario del nacimiento del grupo, bajo el título de *Nueva relación de los muy famosos hechos acaecidos al desdichado Juan de Buenalma*. La poética popular de adscripción farsesca con un

fondo de crítica social, desarrollada durante la segunda mitad de los años sesenta a partir del teatro breve de pasos, entremeses y sainetes, había perdido, ante el avance constante de los códigos escénicos y de la misma sociedad española, la eficacia que pudieron tener en un momento bajo la mística sesentaiochista del teatro para el pueblo. Así lo constataba, no sin cierta melancolía, Monleón [4.1.1975], uno de los decididos defensores que encontró, en su momento, este modelo teatral:

Elogiar la búsqueda de un teatro popular, la libertad de la versión de Lope de Rueda, los acentos críticos incorporados —en realidad, es una idea patrioterica de España la que pasa a ser antagonista de Juan de Buena alma—, la sencillez y funcionalidad escenográfica, me parece que sería caer en un paternalismo que ni yo ni Los Goliardos merecemos.

El crítico de *Triunfo* exigía ahora una visión más compleja para un momento social también más delicado y una realización que apuntase a «resultados válidos y no sólo intenciones», para terminar concluyendo: «Es posible que yo mismo no hubiese hecho un comentario así años atrás. Me hubiese dicho que, pese a sus graves limitaciones, el trabajo de Los Goliardos se inscribe en una línea que merece toda clase de estímulos». El resto de la crítica [Álvaro, 1975, 203] tampoco fue más benévola. Valencia (*Marca*), que justificó la reposición por el cariño que sus miembros podían tener por la obra, reseñó el montaje en los siguientes términos: «el cariño les ha cegado y se han presentado en una ocasión más exigente, quedándose cortos con un chafarrinón teatral con aire de farsa que se va desarrollando sobre las coplas de un ciego de feria...».

6. Adolfo Marsillach y Francisco Nieva: *El Tartufo* (1969), de Molière

Las conquistas realizadas en torno a los lenguajes populares como medio de dotar a los montajes de cierto tipo de teatro clásico de un nuevo sistema escénico, alcanzando así una comunicación más directa y espontánea con el público, terminaron siendo adoptadas por los artífices de la escena comercial más

atentos a las nuevas tendencias. Adolfo Marsillach, de nuevo con la colaboración de Francisco Nieva, volvía a imprimir un giro de ciento ochenta grados a su trabajo como creador teatral para presentar un espectáculo a partir de un texto clásico que nada tenía que ver con sus últimos montajes, *Marat-Sade* y *Biografía*. El director, fiel a su concepción esencialmente espectacular de la escena, recurrió a las formas de la vieja farsa y, sirviéndose de las posibilidades que le ofrecía la actualización de *El Tartufo* realizada por Llovet, vistió los tradicionales códigos del teatro de feria de formas brillantes y atractivas para el espectador actual.

Francisco Llovet realizó una reescritura de los versos originales en la que respetó la estructura del texto, la mayoría de los caracteres secundarios, así como el tono general de la farsa molieresca; pero introdujo, sin embargo, unos nuevos diálogos repletos de ingeniosas expresiones populares tendentes a la comicidad y a la crítica alusiva a un sector político concreto de la sociedad española de los años sesenta, caracterizada por una etapa de tecnocracia y subida al poder de importantes figuras del Opus Dei. Ya en la Canción de los Ejecutivos, con la que se abría el espectáculo, basada en un disco de 1967 de Maria Elena Wolf, referencias al Plan de Desarrollo, a la «Obra» o el lenguaje tecnocrático remitían a unos hechos cercanos al espectador, desacostumbrado al reconocimiento de cantidad de claves políticas en un teatro mayoritariamente ajeno a la realidad inmediata.

Nieva, una vez más, concibió el texto dramático como una invitación para desarrollar la creación imaginativa. Inspirándose en la puesta en escena de Benno Beson, en la que la señora Pernelle salía de una pequeña puerta colocada al fondo del escenario, desató su fantasía teatral para crear un enorme armario del que iban saliendo todas las cosas. El carácter musical que tuvo el espectáculo impulsó al escenógrafo —crítico constante de la precariedad escénica en la que se encontraba sumido el teatro musical en España— a pensar en un mundo aún más imaginario. Para subrayar la teatralidad propia de la escena popular, Nieva recreó el viejo retablo al uso en el mundo de cómicos de la legua y juglares del medioevo por medio de un retablo de nuevo cuño provisto de ruedas que iba y venía según lo

exigía la acción. El fantástico dispositivo, con personales toques surrealistas e ingeniosas alusiones críticas, presentaba unas caras con ojos de buey, una enorme máquina registradora en lugar central y, en una palabra, una fabulosa invención maquinaria que servía las necesidades de los personajes proporcionándoles hasta los propios asientos.

Consciente de la necesidad de buscar un contacto directo con el público a fin de insuflar un nuevo aire al clásico francés, Marsillach buscó —como ya hiciera en anteriores montajes— el *choc* inesperado en el público, de modo que este llegase a olvidar la distancia que le separaba del actor. Con este propósito, los actores esperaban al espectador en el vestíbulo del Teatro de la Comedia para irrumpir luego en la sala, marchando hacia la escena al ritmo de una alegre canción de tono popular que atrapaba rápidamente a un público gratamente sorprendido por un ambiente lúdico al que no estaba acostumbrado. Una vez en el teatro, comenzaban a vestirse con fantásticos trajes que recordaban por evocación estética el mundo tradicional de la farándula. El continuo vertirse y desvertirse en escena, la interpretación farsesca, el tono de ballet de una coreografía ideada por Alberto Portillo y los números de pantomima acentuaban la fabulosa teatralidad consciente y el ambiente festivo del brillante espectáculo. La propia actuación de Dorina como maestra de farsa haciendo incluso que algunas luces cambiasen a un gesto suyo destacaba todavía más la teatralidad consciente de todo el montaje.

La frontera intocable entre la escena y la sala, la sacralización del actor como ese ser «distinto» que hablaba desde el otro el lado de la cuarta pared quedaba pulverizada ante la indeclinable realidad de un actor cercano que conseguía hacerse cómplice del asustadizo espectador. El trabajo de Marsillach, encarnando el papel central, conseguía por medio de un alarde de interpretación farsesca, el estrechamiento de la relación con el público, su favor y el mantenimiento de un espectáculo de ritmo ágil y lleno de frescura:

Todo eso produce una complicidad. Como el momento en que yo salto materialmente de escena, pido el auxilio de los espectadores, me monto

sobre los palcos, asusto al público, le pido consejos sobre lo que debería hacer, incitando a crear un espectáculo muy vivo, muy fresco, queriendo romper esa tremenda separación que existe entre el escenario y el patio de butacas [«Debate...», mar. 1970, 13].

El estado de complicidad sostenía el milagro de la comunicación directa y desenfadada entre un actor cercano que no renunciaba nunca a su verdadera identidad como actor y español de los años sesenta y el público contemporáneo. La risas constantes de un espectador captando continuas alusiones a la situación política actual devolvían al teatro su función primaria como espacio de identificación de una colectividad. Como decía Llovet: «este acto trivial y comunitario de sentarse, en participación con los actores, que me parece que es el que va a mantener el teatro vivo por mucho que se perfeccionen los sistemas de difusión, lo veo muy claro en el Teatro de la Comedia» [«Debate...», mar. 1970, 13]. Sirviéndose de la distanciación que imponían los códigos de la farsa, Marsillach facilitaba, e incluso promovía, el reconocimiento gozoso y hasta eufórico por parte del público de constantes claves y alusiones sociales. Los cambios continuos de ritmos musicales, arreglados por Pedro Luis Domingo, que iban desde pegadizas melodías actuales hasta la música concreta, el vestirse ante el público y las luces desrealizadoras contribuía todo ello a colocar al espectáculo en una distancia que invitaba a su lectura como sátira crítica.

La polémica recepción que rodearon los dos últimos trabajos de Marsillach y Nieva había levantado expectación ante esta nueva colaboración que fue satisffecha para la mayor parte de la crítica así como para el gran público. El trabajo de Marsillach sobre la adaptación de Llovet volvía a proporcionar a la crítica motivo de polémica, tanto en lo referente a la adaptación de clásicos como a la función de lo espectacular dentro de la creación teatral. En cualquier caso, toda la crítica madrileña [Álvaro, 1970, 201-209] reconoció el creativo trabajo de montaje y la brillante creación escénica que suponía la propuesta de Marsillach, destacando especialmente la eficacia comunicativa lograda con el público y el ambiente festivo conseguido. Álvaro [1970, 201] lo definió como «[e]l acontecimiento teatral más

espectacular y positivo de 1969» y subrayó la nueva envoltura que presentaba la vieja gramática de la farsa escénica: «Es como si de pronto, el viejo tinglado de la farsa, atacado de arterioesclerosis, se irguiera altanero y magnífico para proclamar su indomeñable juventud». Marquerié (*Pueblo*) se refirió a él como «[u]n espectáculo que entra por los ojos y los oídos con auténtico deleite» [204]. Valencia (*Marca*) mostró su admiración por la alegre comunicación establecida entre los actores y el público: «No he visto público más volcado en la creación de Marsillach, que nada me priva de declarar subyugante, lograda plenamente en la dirección que escogió e impuso de manera arrolladora en la escena» [207]. Incluso Díaz Crespo (*Alcázar*), que acusó la excesiva distancia que tomaba la obra con respecto al texto, aceptó la propuesta de Marsillach por lo que tenía de espectáculo autónomo como obra teatral propia independiente de la comedia francesa.

Sin embargo, el aspecto más polémico fue puesto de relieve por determinados sectores críticos que acusaron la obra de servirse de una serie de alusiones políticas para alcanzar un éxito fácil que no ocultaba, sin embargo, el carácter conservador del montaje. Especialmente incisiva fue la reseña de Fernández- Santos [feb. 1970] que denunció la apariencia crítica del montaje a través de una serie de alusiones puntuales de carácter cómico para hacer pasar bajo una envoltura progresista, contestataria y formalmente moderna —que explicaría el éxito de público— un producto conservador: «estos aspectos “críticos” de la representación son, dentro de ella, una pura contingencia, un conjunto de adornos innecesarios, en cuanto que podrían haberse suprimido sin atentar contra la estructura del espectáculo». El crítico de *Ínsula* censuró la interpretación de Marsillach por su intención de escamotear los aspectos más negativos bajo las formas arquetípicas y humorísticas de la farsa, de un personaje de personalidad perversa. De ahí que, aunque elogiase el brillante comienzo de la obra que conseguía captar la atención del espectador, rechazó los resultados a medida que el Tartufo-Marsillach se entronizaba en la escena convirtiendo la obra en una sucesión de chistes «cuya gordura se alimenta de la despensa de una inhibición colectiva», ya que el carácter alienador de la risa hacía que el público perdiese su espíritu crítico, entrégandose a la alegre comicidad del espectáculo. En esta línea,

Monleón [18.10.1969], aceptando la «gracia, talento y eficacia» interpretativa de Marsillach y su capacidad de creador de espectáculos escénicos, planteó una significativa comparación: «Marsillach es hoy para el público español la garantía de un “espectáculo”. Como en los buenos tiempos —con diferencias de personalidad e ideología que se quieran— de José Tamayo». Marsillach y Llovet [«Debate...», mar. 1970] se defendieron aduciendo, el primero, el hecho de que el resonante éxito de montaje obligó a la crítica a descalificarlo a partir de detalles superficiales: «si el teatro de la Comedia, donde se representa, estuviera vacío, entonces el señor Llovet y yo habríamos hecho una labor muy difícil, muy complicada, y casi heroica, de crítica. Pero como el teatro se llena todos los días, para ciertos sectores lo único que hemos hecho es una pirueta de listillos» [22]. Llovet añadió el dato de que el trabajo de adaptación fue realizado dos años atrás por encargo de la Compañía Moratín de Barcelona y por tanto no podría tener esa carga oportunista que cierta crítica le había achacado. El adaptador terminó denunciando la miras reductoras de algunos enfoques críticos desvalorizando el trabajo creador: «si después de todo lo que se ha trabajado y de todo lo que hemos pensado la versión y el montaje, el único secreto del éxito está en que unos cuantos señores piensen que nos metemos con alguien, pues vaya una triste gracia y un fracaso de trabajo el nuestro» [26].

Al margen de sesudas discusiones en torno a la fidelidad del montaje con respecto al texto de Molière o sobre su engañosa politización, el público respaldó el brillante espectáculo convirtiéndolo en un asombroso éxito dentro de un teatro comercial con ambiciones formales. La obra, que abría la temporada del Teatro de la Comedia el 3 de diciembre de 1969 se mantuvo en cartel hasta el verano siguiente, donde se alcanzaron las 460 representaciones [Cornago, 1997]. Como nota negativa, el montaje fue prohibido para su representación por provincias.

VIII. 2. EL LENGUAJE DE LA MÍMICA : Els Joglars

La evolución del grupo catalán Els Joglars constituye uno de los ejemplos más peculiares y, al mismo tiempo, más significativos de lo que fue el desarrollo de los nuevos lenguajes escénicos y los discursos en torno a una escena popular desde

los primeros años sesenta. El rechazo a los códigos escénicos dominantes en la época y el refugio en un teatro del silencio que partía de la reducción radical de todos los elementos no esenciales al fenómeno escénico suponía un intento de depuración a través de la austeridad, depuración que caracterizó las búsquedas de nuevos lenguajes de esos años y entre las que destacó el famoso «teatro pobre» de Grotowski. Albert Boadella, quizá a diferencia de sus compañeros cofundadores del grupo en 1962,²⁵⁴ Anton Font y Carlota Soldevila, fue atraído por el arte del mimo, no por una vocación específica por esta forma de expresión, sino como refugio en el último reducto de un teatro limitado voluntariamente a su elemento esencial, el cuerpo del actor, y como el punto de partida más adecuado para la lenta, meditada y progresiva creación de un nuevo lenguaje teatral: «Al mimo actual hay que reconocerle por su austeridad de medios y por el efecto profundamente refrescante que ejerce sobre el medio habitual de la escena» [López Mozo, mar. 1982, 15]. Sin embargo, el que luego sería líder indiscutible del grupo tuvo siempre clara su concepción del mimo como el primer paso para la creación de códigos escénicos eficaces que lograsen una renovación en la comunicación teatral, un contacto más directo con el público y una capacidad de emocionar que el teatro parecía estar perdiendo:

²⁵⁴ El curso ofrecido por el mimo chileno Italo Riccardi, discípulo del mítico Marcel Marceau, alumno a su vez de Étienne Décroux, en el Teatro Candilejas de Barcelona en octubre de 1961 es citado comúnmente como el acontecimiento desencadenante de la fundación de Els Joglars. A este curso asistieron Anton Font, Carlota Soldevila y Albert Boadella, que se iniciaban entonces en el arte del mimo. De estos talleres, salió ya un programa en el Teatre Guimerà llevado a cabo por Boadella y Soldevila, junto con Italo Riccardi. Tras el regreso de Boadella de la Escuela de Arte Dramático de Estrasburgo, donde estudió con Italo Riccardi y Pierre Saragoussi, y en París con este último, discípulo también de Marcel Marceau, se encontró con que cada uno de ellos llevaba un grupo de pantomima. Boadella había formado entonces El Arlequín. Como consecuencia del acuerdo de fundir los diferentes grupos bajo el auspicio de la Agrupació Dramàtic de Barcelona, donde se encontraba el colectivo dirigido por Soldevila, se formó Els Joglars, bajo la dirección de Font y Boadella. Tras seis meses de experimentación, debutaban en octubre de 1962 en el Palacio de las Naciones de Montjuïc, dentro del Primer Salón de la Imagen, con sus primeros números de *Mimodramas*.

Cuando empiezo a trabajar en el mimo, no me interesa el mimo en sí. Siempre me había interesado lo que yo entiendo por teatro en su conjunto. Pero en aquel momento yo rechazo las propuestas teatrales que hay en torno mío y me escapo por la tangente de un pequeñísimo apartado, donde prácticamente no tengo medios, sólo el cuerpo y las pequeñas escenas que soy capaz de componer y con ello me comunico con el público de una manera muy distinta de como lo hace el teatro que hay a mi alrededor [Pérez Coterillo (entr.), mar. 1982, 34].

Ya en 1966, cuando todavía los elementos básicos que definirán el grupo se encontraban en proceso de formación, el colectivo catalán afirmaba su confianza en el mimo, lenguaje por el que optaron de forma decidida desde su fundación, como una forma de comunicación escénica con toda clases de públicos: «El mimo llega a la gente sencilla, es un hecho eminentemente popular y creo que puede ser comercial» [«Els Joglars...», ab.-mayo 1966, 12]. De esta suerte, el mimo se proponía como un código apto para llegar a la creación de un teatro popular. Sin embargo, este teatro popular no sería alcanzado sin un constante proceso de investigación y experimentación en las numerosas posibilidades formales que ofrecía la escena, incluso a partir de un lenguaje aparentemente tan reducido como el mimo. El convencimiento de que la creación teatral debía ser antes que nada investigación formal, que lo específicamente teatral no era lo que se decía, sino el modo de decir algo, y la búsqueda de la máxima eficacia en la comunicación ha sido, ya desde sus comienzos, una constante en la evolución del grupo: «Siempre hemos intuido que el verdadero problema de todo arte consiste en la eficacia de su lenguaje comunicativo más que en la importancia de su contenido temático» [López Mozo, mar. 1982, 20]. Desde este aspecto, el mimo no se presentaba únicamente como un medio de construir un teatro popular, sino como un código liberado de las restricciones creadoras del teatro al uso y, por tanto, con una capacidad creativa comparable incluso a las de otras artes como la música o la pintura. De un código que renunciaba a la palabra, el actor de los años sesenta reivindicaba una vez más un espacio de libertad creadora: «El mimo, en el fondo, ha de ser un creador, ya que no tiene palabra o texto en que basarse. El mimo, por

decirlo así, no tiene partitura» [«Els Joglars...», ab.-mayo 1966, 12]. Ofrecía, pues, al actor, por un lado, la posibilidad de expresar lo que era él realmente y no servir de instrumento al texto de otro autor y, por otro, un aprendizaje del arte teatral partiendo de su base, la expresión corporal. Estas son las dos ventajas fundamentales que reconocía Boadella en el arte teatral del silencio:

Así consigo dos cosas: comunicar lo que siento —no lo que siente otro— y, en segundo lugar, un magnífico entrenamiento, como el que se produce en otras disciplinas como la pintura —volvemos al mismo ejemplo— donde al que comienza se le dan unos carbones para reproducir figuras y sombras; luego se le inicia en el color y se le entregan los restantes medios de su oficio, en la medida en que los va precisando en su aprendizaje. En el teatro ocurre lo mismo. Los actores comienzan con su propio cuerpo, sin vestuarios. Poco a poco comienzan a utilizar los trajes, a pronunciar una onomatopeya, a interpretar una música y luego a articular una palabra [Pérez Coterillo (entr.), mar. 1982, 34].

Estos primeros presupuestos teóricos instalaron los cimientos sobre los que luego se desarrollaría la asombrosa máquina de creación escénica que ha sido Els Joglars. Si, por un lado, el grupo buscaba un teatro popular, un modo de comunicación eficaz, ingenioso y mayoritario, por otro, el grupo se enmarcaba dentro de la fuerte tradición de teatros laboratorios que se impulsaba en los años sesenta. A la comunicación con los grandes públicos no se llegaría sino a través de la minuciosa y sistemática preparación del espectáculo, sostenido fundamentalmente sobre la figura del actor. «Al teatro popular, a través de la preparación técnica» podría ser la consigna. El grupo catalán venía a representar la unión de dos corrientes centrales que caracterizaron los años sesenta: la vuelta a una escena sencilla, pero eficaz, junto con la reflexión constante sobre los modos de producción de significados. Cada espectáculo supuso un nuevo acercamiento al fenómeno de la creación escénica, la experimentación con otros caminos formales, una combinación diferente de los signos escénicos, todo ello como reacción ante la experiencia del espectáculo anterior y los resultados obtenidos frente al público.

Progresivamente, bajo la impronta de Boadella, el grupo fue acercándose hacia un teatro de feria, de carcajada grosera y líneas burdas, un teatro de *joglars* que buscaba entroncar con la espontaneidad, el juego y la magia artesanal del viejo cómico enfrentado, solo, desde su espacio vacío, ante el espectador: «me gusta la artesanía popular, que se noten las huellas de los dedos. Que la espontaneidad de los primeros ensayos, o de las improvisaciones, se respire posteriormente. Dejo muchas cosas expresamente para que den la sensación de impacto directo» [Posa, dic. 1987, 11]. De este modo, se lograba una impresión artística de tosquedad y se hacía un alarde de grosería de jugar a la que se llegaba desde el virtuosismo hecho invisible por efecto de su perfección. *Cruel Ubris* supuso, para desilusión de parte de la crítica, uno de los primeros claros antecedentes del tipo de teatro popular por el que había de transitar el grupo catalán.

Entre 1962 y 1966, se atravesó un período de formación bajo la sombra de la tradición clásica del mimo francés clásico, representada por las figuras de Jacques Copeau, Étienne Décroux y Marcel Marceau. Escenarios vacíos, mallas negras, caras empolvadas, algún objeto polivalente como plataformas o cortinas, imitación de los personajes del cine mudo, la conocida caza de mariposas, la persecución del autobús y otros números típicos del mimo virtuosista... fueron algunos de los rasgos y ejemplos de estos primeros *Mimodramas*. En diciembre de 1963 presentaban su primer espectáculo comercial *L'art del mim*, que pronto llegaba a las matinales del Teatro Candilejas y al Palau de la Música Catalana para terminar con una breve temporada en el Teatro Windsor. Durante este período presentaron unas cincuenta piezas breves [Bartomeus, 1987], agrupadas bajo los títulos *Deixebles del silenci* (1965), *Programa infantil* (1966), con el que participaron en el Festival de Cavall Fort, *Mimetismes* (1966), *Pantomimes de music-hall* (1967), que se llevó a las temporadas en la Cova del Drac. El éxito, la admiración de la crítica y el respaldo del público no les faltó desde sus primeros trabajos. Roda [13.2.1965], a raíz del segundo programa, presentado en el Teatro Candilejas, destacó la simplicidad de las representaciones, aunque apuntó la todavía insuficiente madurez, el carácter «primario», «demasiado escolar» de un

grupo del que se esperaba mucho más. A pesar de todo, la excelente preparación de su actores se ponía ya de manifiesto:

Una vez más debemos señalar las excepcionales condiciones expresivas, trágicas en el sentido más puro y antiguo de la palabra, de ese extraordinario mimo que es Albert Boadella. Junto a él y con técnica diferente, creando un personaje que puede quedar antológico, Mec, actúa Anton Font. Así como Boadella es un mimo-actor, Font es un mimo-tipo.

Desde 1966 comenzó a detectarse una clara tendencia a escapar de la imitación de los ilustres modelos francenses y se empezaron a crear los números a partir de la improvisación, apelando a la imaginación y al ingenio como motores del espectáculo. La invitación al año siguiente para actuar en el Festival Internacional de Zurich, donde compitieron con excelente fortuna al lado de figuras como Lindsay Kemp, Gisella Tolle, Dimitri o José Luis Gómez —conocido ya, como mimo, en ámbitos teatrales germanos— cambió los derroteros de Els Joglars, bajo la firme decisión de Boadella de profesionalizar el grupo y evolucionar definitivamente hacia lenguajes más abiertos con incorporación de elementos teatrales ajenos al mimo. A raíz de este giro, Carlota Soldevila y Anton Font se retiraron, así como otros de los doce componentes iniciales. Quedaron, sin embargo, algunos de los nombres más carismáticos de este primer período iniciado con *El diari*: Marta Català, Esperança Fontà, Glòria Rognoni, Enric Roig, Jaume Sorribas o Montserrat Torres.

Toda la crítica apuntó la clara distancia de este montaje con respecto a sus antiguos modelos, sin renunciar al minucioso cuidado de las formas de expresión aprendidas del mimo. Se evolucionó hacia un tema único y un cierto hilo argumental frente a la estructura de *sketch* de los *Mimodramas*. Como el mismo grupo expresó, la escuela francesa de mimo se había convertido en un callejón sin salida: «Se abandonó la técnica clásica porque pensábamos que aquello no aportaba nada, que en cuanto se sabía hacer ya estaba. Para nosotros era imposible volver a dar un espectáculo que consistiese en una serie de *sketches*» [Monléon

(entr.), nov.-dic. 1970b]. *El diari*, estrenado en L'Aliança de Poble Nou en octubre de 1968, se enmarcaba ya dentro de la corriente de la creación colectiva que por entonces comenzaban a reivindicar los grupos independientes. Los ensayos comenzaron a presentarse como auténticas sesiones de creación teatral sin las limitaciones estéticas que imponía el mimo clásico, ni el seguimiento de una partitura fijada previamente. El actor cobraba toda su naturaleza de creador. Así recordaba Glòria Rognoni [dic. 1987, 17] aquellos primeros ensayos bajo la nueva impronta de Boadella frente al esteticismo «relamido» de los *mimodramas* anteriores: «Era apasionante sentirse completamente implicada en la obra que estabas haciendo. Estabas creando, aportando todo cuanto podías, todo cuanto sabías, no interpretando solamente».

Aunque se conservó el maquillaje blanco, el matiz expresionista de unos ojos pintados de negro apuntaban ya más a una máscara que al clásico empolvamiento de la cara. Mantuvieron los *maillots*, pero comenzaron a introducir objetos en escena, así como ruidos onomatopéyicos, gritos y juegos de voces. Junto a la voz, el texto escrito en carteles y pancartas venía a añadir otro significativo más al cuerpo del actor. Y, sobre todo, se introdujo el desarrollo de una situación única que ofrecía unidad a todo el espectáculo a partir de la recreación mimada de tono granguíñolesco de un periódico y sus diversas secciones: «Durante una hora y veinte minutos los actores se mantienen en la escena provocando una auténtica locura de imágenes. Probablemente sea el espectáculo con más ritmo de todos» [Bartomeus, 1987, 61]. Con este montaje, Els Joglars iniciaba el camino, desde el virtuosismo academicista, hacia un teatro creativo más libre, más espontáneo y menos rígido, que pudiera comunicar de forma eficaz una imagen crítica de la realidad inmediata. La farsa grosera y el estilo esperpéntico que caracterizó algunos de los espectáculos posteriores asomaba ya de forma decidida en esta creación. Lo que la obra perdía en polisemia se ganaba en denuncia social clara y concreta y en sátira directa de la realidad inmediata por medio del soporte estructural del periódico. *El diari* realizó ya una corta gira por Italia y participó en el Festival Internacional de Arezzo «Atti Unici». A la vuelta todavía se representó una semana en el Teatro Romea. La crítica reflejó la nueva

utilización que se hacía de la pantomima con el fin de llegar a un teatro abierto, lúdico y popular centrado en una realidad inmediata fácilmente reconocible y no en referencias universalistas o valores abstractos. Roda [2.11.1968] constató las nuevas tendencias del grupo:

parecía existir una deliberada voluntad de montar un espectáculo realmente popular en el sentido de ser accesible a todos los públicos, huyendo de intelectualismos decadentes. [...] *El diari* actúa más sobre los sobreentendidos, los problemas diarios, los lugares comunes de conversación en oficinas y tertulias ahora y aquí, que en una línea de valor universal. Albert Boadella y sus compañeros se mueven ya con toda naturalidad y sin ninguna indecisión en el uso del lenguaje que han escogido.

En opinión del crítico de *Destino*, se había conseguido devolverle al gesto todo su valor de comunicación de masas. El gesto se convertía en un primer lenguaje, directo, popular, espontáneo y libre de intelectualismos. Fàbregas [1976, 148], al contrario, si bien reconoció un cierto ingenio en algunos de los inconexos fragmentos, no dejó de apuntar que, en muchas ocasiones, «la caricatura és massa fàcil i voreja el terreny de la vulgaritat». El crítico acusó al grupo de posponer su enfrentamiento con un teatro más trascendental.

Con el siguiente montaje, cuyo título es significativo de la estética adoptada, *El joc*, la formación catalana continuó con la ruptura con el mimo tradicional desarrollando una interpretación detenidamente estudiada, más seca y austera que la extendida por la escuela francesa. Sin renunciar a la investigación y el esteticismo, se experimentaba en otros caminos y posibilidades que iban integrando el mimo en el medio teatral. Los actores, descalzos, salían ya con pantalones de plástico negro y jersey, creando una impresión de austeridad y economía de medios que se mantuvo a lo largo de todo el espectáculo. El empleo de la voz humana en forma de sonidos ininteligibles, gritos o musiquilla se hizo frecuente, hasta el punto de que esta llegaba a caracterizar a los diferentes

personajes. El montaje consistía en seis «juegos», cada uno titulado con el número que le correspondía de modo que no se coartase la libertad interpretativa del espectador por medio de títulos. Las improvisaciones para cada número tuvieron como punto de partida una idea base tomada de una palabra del diccionario *Pompeu Fabra*. La escenografía consistía en una plataforma inclinada con cuatro taburetes al fondo, un palo de madera que hacía de mesa en la segunda escena o dos árboles siluetados con grandes manzanas pintadas en el número de la Creación. El resto de los objetos, en su mayoría, eran creados por medio de la mímica. Boadella buscó un espacio escénico que fuese incluso comparable con el concepto y la libertad formal del arte musical y, sobre todo, que se acercase a su poder de sugestión.²⁵⁵ Se buscó la simplificación en pro de la comunicación directa con el espectador, pero desarrollada a partir de emociones o sensaciones más que de discursos intelectualizados o racionales. El actor reclamaba toda su capacidad creadora, recurriendo tanto al mimo, a la interpretación o incluso a la danza. El mismo grupo pedía que el espectador superase las clasificaciones formales y que olvidase «si som mims o no en som, actors o dansarins» [Sans, 17.1.1970].

El montaje se estrenó el 3 de enero de 1970 en Sabadell, aunque la presentación mayoritaria tuvo lugar en el Teatro Capsa cuatro días más tarde. La crítica, salvando contadas excepciones, elogió el trabajo del grupo. La prensa madrileña [Álvaro, 1971, 269-271] —con motivo de su representación en el María Guerrero en el I Festival Internacional de Teatro— expresó igualmente de forma unánime la admiración ante la creación de Els Joglars. Álvarez (*Arriba*) se refirió a una «pureza absoluta y simple», así como a una eficaz economía de medios. Claver (*Ya*) destacó el «increíble alarde de armonía, belleza y de elasticidad» de los

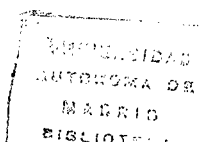
²⁵⁵ El modelo musical en la concepción de la creación teatral, así como el ritmo como elemento escénico central, han constituido unas de las principales obsesiones de Boadella, que llevó a sus límites en *Mary d'Ous*. En palabras de este: «Hay una cosa que a mí siempre me preocupa, y es buscar desesperadamente lo que consigue la música, que para mí es la forma más perfecta de comunicación artística. Y de alguna forma es inútil. [...] Prefiero que pase lo sensorial, que sea el ritmo de una escena quien mande, por encima incluso de la idea de esa misma escena, de la descripción analítica de lo que es aquella escena» [Posa, dic. 1987, 8].

primeros números, y aplaudió la plenitud expresiva adquirida con los últimos juegos de referencias más concretas a la realidad. Como voz disonante, Gómez Picazo (*Madrid*) lo definió como «un espectáculo de mimo bastardeado por exclamaciones, ruidos y música». Su presentación les supuso el reconocimiento en los circuitos teatrales europeos y la entrada en el Mickery Theater de Amsterdam, donde comenzaron la creación de su siguiente espectáculo.

Después del éxito que les supuso *El joc*, el grupo, fiel a su constante dinámica de ruptura con los montajes inmediatamente anteriores y teniendo en cuenta la experiencia de la recepción que obtuvo, comenzó un conjunto de improvisaciones alejadas de la contención formal y la cuidada medida que había tenido esta obra. Renunciaron a patrones establecidos, para limitar un espacio de creación espontánea y libre que desembocó en el barroquismo anárquico. Sin embargo, lo que gran parte de la crítica acusó como ausencia de la técnica o el rigor desarrollados en el montaje anterior no pudo ser logrado sino a través de un lento proceso de creación. La impresión de juego desvergonzado, de farsa burda, de chapuza o grosería improvisada, que caracterizó muchos de los montajes posteriores, escondía, sin embargo, el minucioso proceso de experimentación con muy diversos lenguajes escénicos que ha definido gran parte de su trayectoria. Con la centralización de la parodia como elemento básico de creación, Boadella imprimía al grupo una estética bufonesca de tono popular y primitivo que caracterizó muchos de sus espectáculos:

El teatro tiene una serie de componentes; a mí, el que más me interesa es el instinto del bufón, la parodia constante de lo que va sucediendo, ese componente del teatro —espejo deformado como los que hay en el Tibidabo—, reírme de la sociedad que me rodea [Posa, dic. 1987, 6].

Progresivamente, se había ido evolucionando, tanteando diversos caminos, partiendo de la pantomima como elemento central, hacia un teatro popular, paródico y abierto que utilizase códigos familiares al gran público de modo que se pudiese lograr una comunicación más directa y eficiente, y la identificación con un



público más amplio. El mismo grupo calificó su espectáculo de «ibérico» en el sentido de que se había intentado encontrar unas imágenes y raíces comunes al espectador medio español:

Esto podría decirse afirmando que es un espectáculo mucho más ibérico que los anteriores; mucho más enraizado en nuestra península. Por las imágenes que provoca e incluso por la manera como nos servimos del cuerpo y de la voz; por el decorado, incluso, en muchos momentos [«Marceau...», mayo 1972, 21].

Así, pues, en *Cruel Ubris*, los lenguajes teatrales quedaban ya cerca de los modelos más socorridos a los que recurrió el primer teatro popular de los años sesenta, Commedia dell'Arte, esperpento o farsa, entre otros:

Sin proponérselo nuestro trabajo nos ha llevado a algunas formas influidas por la Commedia dell'Arte, el Esperpento y quizá, más lejos todavía, por las comedias de Aristófanes

Ha sido una sorpresa, y en primer lugar para nosotros, comprobar que, a causa de nuestra condición mediterránea, estas influencias apareciesen continuamente en nuestros espectáculos y nos ligaban profundamente a la comunidad en que vivimos [Bartomeus, 1987, 71].

Cruel Ubris constituía una parodia disparatada y farsesca de diferentes formas de autoritarismo y alienación amenazantes para el individuo, como la educación, la familia, la religión o la violencia, valiéndose de la instrumentalización igualmente crítica y destructora de diversos lenguajes de uso muy extendido, como el circo, la tragedia griega, la revista, el cabaret, la televisión, las tradiciones y mitos catalanes e incluso los códigos del teatro tradicional: «La forma de moverse los personajes, cómo entran y salen de escena, la gesticulación misma, todo lo que hacen quieren que recuerde los movimientos de un teatro tradicional que ellos consideran arcaico y que, no obstante, tiene vigencia en aquellos momentos» [Bartomeus, 1987, 72]. A través de las diferentes parodias, elemento formal básico

del montaje, se iba creando una cierta idea de trama. Las descripciones que se adelataban en el programa de mano de los personajes, incluyendo los kilos que debían pesar, remitían ya a un teatro burdo de feria y barraca: «piojoso barbudo, 70 kg.», «agresiva manchega, 57 kg.», «magnífico ejemplar, 59 kg.», «exótica pelirroja, 58 kg.» o «violento salentino, 68 kg.». En ese mismo texto, el grupo presentaba el espectáculo como algo abierto a muy diferentes públicos que, por tanto, recurría a códigos escénicos familiares y de fácil asimilación: «Este espectáculo ha sido creado según modelo de los antiguos espectáculos de feria, hechos para un público formado por personas muy diferentes» [Bartomeus, 1987, 71]. El actor debía transmitir una idea de improvisación, de acción no preparada, de reacción inmediata que, no obstante, disimulaba la dificultad de su realización en beneficio de una impresión de espontaneidad. La neutralización de la forma, haciendo que algo difícil apareciese como una fácil improvisación fue una de las conquistas del espectáculo:

El que en *Cruel Ubris* una serie de personajes —como los ya citados payasos— parezcan improvisados, fáciles, inventados ante el público exige una serie de esfuerzos improbos, esa aparente naturalidad es mucho más difícil de conseguir que una cosa brillante. [...] Estamos ante un descuido y una facilonería sólo aparentes, que nos ha costado muchos años de conseguir.» [«Marceau...», mayo 1972, 20].

A diferencia de los espectáculos anteriores, se introdujo ya un texto, aunque este adquiriría diferentes connotaciones según se declamase con una u otra musiquilla o en uno u otro tono, de modo que llegaba a perder su poder denotativo para convertirse en un elemento sonoro, casi musical, al servicio de la farsa: «O Zeus, / La dissortada terra, ferotge destí. / Fuetejat per implacables déus de l'Olimp / Cruel Ubris» [Bartomeus, 1987, 71]. Además de estas palabras, repetidas numerosas veces, especialmente el sintagma «Cruel Ubris», el grupo continuaba con la utilización de gritos, gemidos y susurros en sustitución de un lenguaje verbal. Las diferentes entonaciones, tonos y timbres vocálicos llegaban a convertirse en rasgos definidores de los personajes, que, no obstante, seguían

renunciando a un lenguaje racional. Tomando una vez más el modelo musical como principio de creación, un mismo tema, compuesto por Josep Maria Arrizabalaga, iba adquiriendo diferentes ritmos, según el momento. La imagen de la creación teatral como si de la composición de una sinfonía se tratase llegaba a corporeizarse en la escena en la que cada personaje formaba con su cuerpo un instrumento y un director de orquesta extraía de sus cuerpos los diferentes sonidos. La escenografía, al igual que los figurines y el atrezzo, fue diseñada por Montserrat Torres. Estuvo formada de nuevo por un plano inclinado y unos biombos con los que los mismos personajes transformaban el espacio para cada una de las escenas. La concepción del espacio a la italiana fue uno de los elementos que el mismo grupo calificó como un error para este espectáculo de tono popular: «Yo creo que es un espectáculo que debería presentarse en un espacio escénico mucho más simple; incluso, y este es un fallo nuestro, hemos trabajado en función de un espacio tradicional cuando sus formas y el tipo de comunicación que propone quizá exigían otro espacio» [«Marceau...», mayo 1972, 20]. Frente a la economía de objetos, la polisemia y la ambigüedad semántica que caracterizó *El joc*, ahora los personajes se cambiaban constantemente de ropa y llegaban a utilizar un total de 230 objetos en funciones referenciales más unívocas y con menos versatilidad. Una criada negra que introducía y retiraba objetos del decorado cantando a Machín o un muerto que aparecía y desaparecía en los momentos más inesperados eran algunos de los elementos que le conferían cierta unidad, de tono más que de tema, a la desatada farsa.

La obra se estrenó en Huesca el 26 de diciembre de 1971, aunque su representación continuada no tuvo lugar hasta el 10 de enero de 1972 en el Teatro Capsa. Llegó a alcanzar las 145 representaciones [Bartomeus, 1987]. Como ya se adelantó, la mayor parte de la crítica apuntó la falta del rigor técnico que el grupo demostró en *El joc*, así como de precisión formal y finura crítica.²⁵⁶ Domenech

²⁵⁶ La alternancia en la evolución de Els Joglars entre la sofisticación formal y la grosería bufonesca del juglar ha sido continua y explica la constante evolución dialéctica de *El diari* a *El joc*, de *El joc* a *Cruel Ubris*, de *Cruel Ubris* a *Mary d'Ous* o de *Mary d'Ous* a *Alias Serrallonga*. Abellán [dic. 1987, 53] describía esta constante evolutiva como «[u]na especie de combate

Font [feb. 1972], por ejemplo, aludió a la pérdida del sentido último en algunas acciones y la transformación del movimiento de los personajes en «simples caricaturas dejadas en el vacío como autómatas marionetas», concluyendo con la definición de la obra como «un espectáculo divertido por su sentido carnavalesco, pero forzosamente limitado a la mordacidad que producen unas situaciones, vagamente excéntricas» [72]. En cualquier caso, a juicio del crítico, se perdió la concreción crítica, comunicación y seriedad de la propuesta formal de su anterior espectáculo. Dentro de esta línea crítica, resulta interesante destacar el análisis de Salvat [Álvaro, 1975, 251] a propósito de la dramaturgia desarrollada por Els Joglars, considerada más que como una innovación, como «el resultado de una degradación en la utilización de algunos códigos teatrales definidos».

A raíz del Festival Internacional de Pantomima, celebrado en el Teatro Goya de Madrid, Monleón [25.3.1972], en un artículo cuyo significativo título rezaba «A la búsqueda de una pantomima popular», salió en defensa de la heterodoxa propuesta del grupo catalán frente al explícito virtuosismo del que hacía alarde los seguidores de Marceau. Valiéndose de una alusión del maestro francés a un tipo de pantomima «popular, generalmente crítica y un tanto esperpéntica, que se legitimaba por caminos muy distintos a los de la codificada pantomima que él cultivaba» [36], el crítico de *Triunfo* presentó *Cruel Ubris* como el espectáculo más crítico y cercano a la realidad de los presentados en el Festival. Monleón valoró la utilización por parte de Els Joglars de unos leguajes tomados directamente de la realidad que rodeaba al individuo medio, frente a otras propuestas de pantomima de marcada estilización y fuerte tono de abstracción. El crítico terminó comparando la obra con otro exponente de teatro popular que constituyó uno de los más sonados éxitos en el teatro español de los primeros años setenta. Salvando las evidentes diferencias formales, en ambas se perseguía una comunicación directa e inmediata, a partir de unos códigos extraídos de la realidad más familiar al espectador: «*Cruel Ubris*, en fin, está mucho más cerca del teatro y quizá supone, comparándola con *El joc*, una aproximación hacia la famosa

fáustico entre un alma grosera y otra muy sofisticada difícilmente unificables y casi siempre insatisfactorias para su poseedor».

Castañuela 70». Igualmente positivas fueron algunas de las reseñas de la prensa madrileña [Álvaro, 1973, 231-232]. García Pavón (*Nuevo Diario*) se referió a una «expresividad más latina y anecdótica» y Álvarez (*Arriba*), señalando también la evolución «hacia lo que llamamos estilo *Castañuela 70*», elogió el efecto desalienador de su «espléndido “primitivismo”» desarrollado a través de formas burlescas y agresivas. En esta línea crítica, Barea [mayo 1972], a raíz de la representación de la obra en el Festival de Teatro de Bilbao, la destacó como el trabajo más sugestivo en la búsqueda de las raíces populares de la pantomima: «menos terminado que *El joc*, su actual espectáculo es una muestra suficiente de las posibilidades de un arte popular, divertido y fresco que no renuncia a su condición crítica». No obstante, en este momento ya, el grupo, sin negar la utilidad que para ellos tuvieron sus inicios en los lenguajes clásicos de la pantomima, mostraba un rechazo radical con respecto a un código escénico que, aislado del resto de los medios de expresión teatral, consideraba anquilosado e ineficaz en la comunicación con el gran público. De ahí la siguiente valoración que hacían Els Joglars a propósito del Festival Internacional de Pantomima celebrado en el Teatro Goya:

Para nosotros el único valor está en que sirve para demostrar que la pantomima no sirve hoy para nada. Es decir, que se trata de una cosa muerta, que utiliza un lenguaje decadente, en la que siempre aparecen las mismas imágenes, no hay sorpresas, no hay teatralidad y ha quedado reducida a complacer a un grupo de espectadores [Marceau, mayo 1972, 21].

VIII. 3. AUGE Y DESARROLLO DEL TEATRO CABARET: la Cova del Drac y otros espectáculos

El resurgimiento conocido en Europa y Estados Unidos del teatro de cabaret durante los años sesenta encuentra adecuada explicación en el hecho de que muchas de las búsquedas de nuevos lenguajes populares llevadas a cabo por

los sectores teatrales más innovadores se veían satisfechas a partir de este viejo modelo de creación y comunicación teatral. El recurso a códigos escénicos tomados del cabaret, la revista, el show o el music-hall debe entenderse dentro del movimiento de renovación de los lenguajes escénicos que tuvo lugar en el mundo occidental a lo largo de los años sesenta. Pero no solo el teatro se sirvió de las técnicas de estas formas parateatrales, sino que, estas, a su vez, recibieron un nuevo impulso de manos de las corrientes más innovadoras del moderno teatro.

Romain Bouteille, actor de teatro y cabaret en el Contrescarpe, una de las salas de más renombre en París, puso de manifiesto esta recíproca relación entre cabaret y teatro innovador: «No creo que el resurgimiento del cabaret pueda ser independiente del resurgimiento del teatro moderno. Pero creo posible un resurgimiento del cabaret en la medida en que pueda dotar de elementos nuevos al teatro moderno» [«El cabaret...», feb. 1969, 5]. Thrilling [1968, 77], en su estudio sobre los creadores que fueron abriendo los caminos por los que transitó la puesta en escena durante la década de los sesenta, destacó, dentro de la línea del teatro popular, el brillante espectáculo satírico *Oh, What a Lovely War!*,²⁵⁷ montado por Joan Littlewood en uno de los barrios obreros de la periferia de Londres, el West End. El espectáculo, con estructura de music-hall y tono cabaretístico, intercalaba canciones y divertidas escenas de fondo paródico reinstrumentalizando códigos e iconografía propios de la guerra, como las viejas canciones de enfermeras, noticias, arengas o los carteles que decoraban la antesala. La propuesta del Theater Workshop londinense sirvió como modelo a numerosos creadores teatrales en busca de una nueva comunicación teatral que rompiese con los moldes heredados del teatro a la italiana, para alcanzar nuevos sectores de público. Así describía Thrilling la relevancia de dicha obra:

²⁵⁷ A pesar de las iniciales reticencias del grupo a publicar el texto de un espectáculo que no tenía como punto de partida el elemento literario, sino la historia y la cultura de una nación, la obra fue finalmente publicada e interpretada en diferentes países, a pesar de que cada región tenga una cultura, una historia y unas guerras diferentes, de las que se debían extraer los códigos y referencias particulares para cada espectáculo. En español, el texto fue publicado por la editorial Cuadernos para el Diálogo en 1970.

Yet the modest means with which she staged a politically acute entertainment like *Oh, What a Lovely War!* and was able with it to speak in a popular idiom to the hearts and minds of her fans is something for which the entire theatre today should be grateful. This production not only toured Europe and America, but also left roots behind it which sprouted in unforeseen ways. It was followed by a whole new generation of satirical musical entertainments and succeeded in evolving a willingness among dramatic companies to spread out beyond the narrow frontiers of dramatic performance into the wider field of total theatre, a theatre in which the actor was not only a speaker of another man's lines, but an active, creative artist in his own right

Las atractivas formas escénicas del cabaret, el musci-hall o la revista ya sedujeron a los renovadores teatrales de las primeras décadas de siglo. Tanto en las *soirées* futuristas del círculo de Marinetti, como en el teatro político de Piscator, el *agitprop* o, posteriormente, en el teatro épico de Brecht, el cabaret se reveló como un eficaz medio de lograr una comunicación directa, desnuda e impactante con el espectador. Al público se le negó la seguridad que le ofrecía la oscuridad de la sala al otro lado de la «cuarta pared» para ser exhortado directamente por un actor situado en un escenario a escasa distancia, violentado por un ritmo incesante de acciones, música, luces, o, simplemente, entusiasmado por la agudeza crítica y la sátira social de una persona (actor, comediante, cantante, humorista o *showman*) que, desde la intimidad de un local de escasas proporciones, parodiaba su propia realidad cotidiana, cultural, social y política. Desde el lado de la creación teatral, los diferentes artífices del fenómeno escénico, directores, escenógrafos, músicos y actores, cobraron un protagonismo que a veces se había visto minusvalorado al servicio de un texto dramático. El carácter fragmentario del espectáculo cabaretístico, sin rechazar el apoyo de un texto, ofrecía suficiente espacio para que la libertad de los diferentes artífices pudiese desarrollarse. El proceso de creación se apoyaba esencialmente en los transcurso de los ensayos, a lo largo de los cuales

se iba introduciendo el texto de los diferentes diálogos o canciones, así como la música más adecuada a estos.

El actor, sin dejar nunca de ser él mismo, era requerido para la interpretación de numerosos personajes que le obligaban a un continuo trabajo de creación. Entroncando con las principales corrientes de renovación teatral contemporáneas, el intérprete, centralizado en el espacio vacío del escenario, pasaba a ocupar un lugar dominante en la jerarquización de los diversos signos teatrales, subordinando siempre su condición de personaje a la de actor:

Every show of illusion is a double-faceded presentation. The actor is himself and simultaneously “another”. [...] It is not necessary that he surrender his own identity in order to assume the fictive one, for the theatrical significance of his appearance lies in the audience’s simultaneous awareness of his twofold identity [Beckerman, 1990, 101].

De esta suerte, el actor veía colmadas sus constantes reivindicaciones por ser, antes que nada, actor y persona por encima de un mero instrumento transmisor de unas palabras que le eran ajenas. Bouteille apuntó la negación del desarrollo de una trama en beneficio de la creación de un ritmo o ambiente como uno de los factores que proporcionaban al intérprete un mayor margen de capacidad creativa: «Un lenguaje que no esté al servicio de una trama, sino que implique tan sólo una ambientación o una impresión que debe ser producida por el actor. Hoy, el actor tiende cada vez más a ser autor, a hacer suyo el texto» [«El cabaret...», feb. 1969, 5]. El enfrentamiento directo, mínimamente arropado por una escenografía basada en la simplicidad y la economía de medios, le requería un esfuerzo supletorio de expresividad corporal, de modo que la interpretación, el carisma, el desarrollo de las cualidades escénicas, el potencial histriónico e incluso la aptitud para el canto se convertían en elementos de primera importancia.

Al mismo tiempo, el carácter de *show* del teatro de cabaret —subrayado por el hecho de que a menudo el escenario era una pista de baile de un local—

imprimió un nuevo impulso a las corrientes escénicas performativas que se desarrollaron durante los años sesenta. A diferencia de los modelos teatrales dominantes, ahora no importaba tanto la obra como objeto acabado, como unidad, sino que el aspecto teatral de *work in progress* pasaba a primer plano: «A show is both a performance and a presentation. As a performance it is concerned with what people do and as a presentation with what is done» [Beckerman, 1990, 91]. El acento puesto sobre el teatro como obra en desarrollo repercutía negativamente en la concepción de la obra de arte como unidad armónica y uniforme. La diversidad de lenguajes a la que estaba abierta la estructura del cabaret, su flexibilidad formal y su tono de espontánea improvisación chocaba con la naturaleza homogénea y perfecta que las teorías clásicas habían extendido acerca de la obra de arte. Desde este punto de vista, la renovación formal y temática que suponía este tipo de teatro constituía otro paradigma más dentro de las principales corrientes de innovación artística desarrolladas en este siglo en detrimento del concepto de unidad y a favor de la idea de fragmentación y yuxtaposición: «The revolt we have experienced since the end of the nineteenth century, a revolt involving both form and content, is largely directed against this alien idea of uniformity of show».

Por su parte, el director se veía provisto de una estructura de carácter fragmentario como punto de partida y constricción única para la creación escénica. Este esquema le permitía un amplio campo de posibilidades y combinaciones diversas de los numerosos elementos teatrales a través de lenguajes igualmente muy diferentes. Si, por un lado, el cabaret se presentaba como un espacio de libertad que satisfacía las necesidades de ruptura y espontaneidad que se buscaban en el teatro popular, por otro, exigía la participación del espectador de modo que este, enlazando las diferentes escenas, llegase a establecer el hilo narrativo que diese coherencia al espectáculo y le ofreciese una unidad mínima, ya que —siguiendo con el estudio de Beckerman [1990]—: «In sum, then, a narrative is a bundle of situations or functions upon which various kinds of shows can draw the continuity inherent in the narrative helps to supply coherence to a show» [100]. Esta misma libertad formal ofrecida por la estructura del cabaret era aprovechada por el mismo actor para proporcionarse un espacio autónomo de creación:

the performer may integrate the narrative materials in a closely packed sequence or may merely use them as a point of departure. In fact, given the requirements of performance, the performer tends to use the narrative as a resource. It thus serves as a background against which the figure of the action unfolds. Sometimes the background is a complex history against which the concentrated time of the play is acted. At other times the background runs parallel to the unfolding episodes as concurrent but unseen events [100].

Todas estas características convertían el teatro de cabaret como una forma escénica privilegiada para el desarrollo de un teatro popular, alejado de retóricas complejas, basado en la simplicidad de medios, el cuerpo del actor, la heterogeneidad formal, la impresión de espontaneidad, libertad e improvisación y la comunicación directa con el público. Asimismo, la flexibilidad estructural permitía la utilización sucesiva de muy diversos códigos culturales extraídos de la realidad social inmediata que le permitían la alusión directa al mundo cotidiano del que nacía, con aires desenfadados y carente de trascendentalismos, un teatro satírico que no olvidaba el componente lúdico que debía tener un espectáculo popular. El enfrentamiento con un espacio que se presentaba sin restricciones y partía de la negación de códigos prefijados constituía una seductora propuesta formal para directores, actores e incluso autores. Así, Maria Aurèlia Capmany afirmaba: «Lo que se tiene que comprender en el teatro de cabaret es que no hay una fórmula absoluta establecida, que el teatro de cabaret es un campo totalmente abierto para la creación» [Martínez Solbes (entr.), feb. 1969, 14].

El teatro, sin olvidar su función crítica recurriendo a las viejas técnicas de la sátira y la parodia en las que Els Joglars se habían mostrado maestros, había de cumplir la función fundamental que Quinto [mar. 1965] atribuía al teatro popular, su poder liberador frente a públicos mayoritarios, la renuncia al carácter pesimista y trascendental que parecía ahogar la escena de vanguardia contemporánea, y la comunicación de una suerte de alegría vitalista, aunque se tratase de la euforia

superficial de la carcajada desgarrada. Al igual que el crítico de *Ínsula*, otras firmas ya habían levantado sus voces en contra de los metafísicos y adoctrinantes caminos que canalizaban las corrientes escénicas de renovación, exigiendo un nuevo teatro de carácter popular, alejado incluso de las vías que hasta entonces parecían apuntarse:

Ya en 1964, Monleón [2.5.1964] presentó la puesta en escena de José Osuna de la obra musical de Burt Shevelove y Larry Gelbart, con música de Stephen Sondheim, *Golfus de Roma*, basada en comedias de Plauto y estrenada en el Teatro Maravillas con decorados de Antonio Mingote, como un intento de dignificación del musical y un camino válido para llamar la atención hacia otros muchos medios de comunicación inherentes a la escena y que servirían para la renovación de los códigos escénicos:

No creo, claro está, que se trate de un «paso de gigante» en nuestro teatro, que tanto necesita andarlos en otras direcciones. Pero sí es un paso adelante. Entre otras razones porque puede despertar en nuestros actores, en nuestro público, en nuestros directores y en nuestros críticos, la atención que en todas partes se dedica a los complejos medios expresivos del actor, reducidos aquí casi siempre a la palabra.

El crítico se refería a la importancia de abrir el teatro a nuevos códigos parateatrales tomados del music-hall o el cabaret como condición imprescindible para poder abordar correctamente montajes como *La ópera de los cuatro centavos*, de Bertolt Brecht, o textos de Aristófanes, citando el famoso antecedente del montaje de Littlewood, *¡Qué bonita es la guerra!* A este respecto, Roda [26.2.1966], comentando un espectáculo de Ethel Rojo, señaló la necesidad de recuperar la escena como un espacio de dinamismo, sorpresa y color como condición *sine qua non* para llegar a un teatro popular:

Un escenario debería servir para pensar en voz alta, pero también para cantar, bailar, hacer acrobacia, maravillar, en suma y en todos los aspectos.

Y la revista, con una carga erótica predominante y sin duda alguna excesiva para el equilibrio del espectáculo, consigue así convertirse en el único y auténtico «teatro popular» de nuestros días.

Destacó a continuación la libertad formal que ofrecían dichos espectáculos, explicando así la atracción que muchos directores de teatro han sentido por la revista: «es como un maravilloso hacer novillos después del rigor mental del teatro en verso». Un año después, el mismo crítico [21.1.1967], a raíz del estreno de la revista *El cumpleaños de la tortuga*, de Pietro Garinei y Sandro Giovannini, dirigida por Alberto Closas y con decorados y figurines de Santiago Ontañón, elogió la economía y simplicidad funcional de la escena, así como la eliminación de la lentejuela, señalando de nuevo los rasgos formales que un hipotético teatro popular debía tomar de este animado género teatral:

A mí siempre me ha parecido que eso del «teatro total» o la suma de todas las artes, antes pasaba por el Paralelo que no por el Bayreuth de Wagner. Un teatro-espectáculo, o sea, lo que es esencial a un teatro popular es, hoy por hoy, la Revista y todo buen y gran teatro ha de hacer posible su propio “arrevistamiento”

En 1960 cuatro jóvenes universitarios aficionados al teatro presentaban en el Festival de Edimburgo *Beyond the fringe*, punto de partida y modelo para el cabaret satírico desarrollado durante los años sesenta en el Reino Unido, uno de cuyos mayores éxitos fue *Oh, What a Lovely War!* Espectáculo brillante, agilidad rítmica, sátira despiada y humor son algunos de los rasgos que caracterizaron el cabaret británico. Bettina Grosse [1993], en su estudio sobre la historia del café-teatro en Francia, citaba el período comprendido entre 1966 y 1970 como la etapa fundacional de dicho movimiento. El considerado por muchos como el fundador de dicha corriente en los años sesenta, Bernard Da Costa, se refería a la corriente neoyorquina del *Off-off-Broadway* y al Café Chino de esta misma ciudad como antecedentes del movimiento francés. Salvando las diferencias que existen entre el cabaret, el café-teatro, el *music-hall* o la revista, el resurgimiento de estas formas

escénicas dentro del contexto de la renovación teatral debe ser entendido como el intento por encontrar una comunicación directa, abierta y espontánea que atrajese a un público mayoritario, un modo de expresión escénica específico que no fuese sustituto ni hermano menor del teatro comercial dominante.

Curiosamente, 1966 fue también el año de la primera experiencia cabaretística rigurosa²⁵⁸ en España, en el reducido escenario circular del local de fiestas de Barcelona, la Cova del Drac. La experiencia, titulada *Teatre de Prop*, fue protagonizada por el incipiente Grup de Teatre Independent. Se trataba de la puesta en escena, dirigida por Feliu Formosa, de tres obras cortas, *Txaf* y *L'arca de Noé al port d'Hamburg*, versiones de Joan Oliver a partir de textos de Avertxenkov y Twain, respectivamente, con sendos prólogos de Francesc Nello, y *Sinfonía americana*, de Xavier Fàbregas. La obra se mantuvo durante los meses de octubre y noviembre y alcanzó las 52 representaciones. Fue definida por la crítica de *Primer Acto* en los siguientes términos: «piezas cortas, incisivas, caricaturescas, prolongadas y acompañadas por canciones y trucos escénicos, intentaron el esfuerzo de encontrar un equivalente de las experiencias de Cabaret europeo» [«Grup de Teatre Independent...», jun. 1969]. Roda [5.11.1966b], sin embargo, señaló la insuficiencia de unos textos satíricos y divertidos para un pequeño escenario estrechamente rodeado por el público que exigían nuevos códigos que posibilitase otro tipo de comunicación: «una sala de café o *boite* exige algo más que un texto más o menos satíricos, también exige un modo de interpretación y una determinada dramaturgia, determinada por la proximidad y el diferente estado mental del receptor de la obra». El crítico proponía a Formosa la utilización de números de cabaret de eficacia probada, «incluso números clásicos de entrada de payasos».

²⁵⁸ Un año antes, Loperena había presentado en el Teatro Poliorama una versión arrevistada de *La ópera de tres peniques*, de Bertolt Brecht, en versión de Anny Regie y Enrique Ortenbach, y con Juan Aguilera en el personaje principal. La crítica acusó unánimemente los deficientes resultados del intento.

No obstante, el auge del teatro cabaret en Barcelona durante este período no tendría lugar hasta 1968 con las primeras representaciones en la Cova del Drac²⁵⁹ de la compañía Ca'Barret, dirigido por Josep Anton Codina, con Maria Aurèlia Capmany y Jaume Vidal i Alcover como principales autores, y Carme Sansa y Elisenda Ribas como protagonistas, acompañadas por Enric Casamitjana, Joan Miralles o Josep Torrent, según las obras. El primer espectáculo se apoyó en un texto de la dramática catalana titulado *Dones, flors i pitança*.²⁶⁰ En él, a partir de romances, aleluyas y cancioncillas de marcado acento popular y cómico, desarrollaba el tema de la desigualdad de la mujer, ya sea a través de la religión, la moral burguesa, o los idealismos espiritualistas de los últimos movimientos *hippies*. Ya desde el principio, la voz en *off* de Elisenda Ribas mostrando su impaciencia por salir a escena: «Elisenda: ¿Aún no me toca salir? / Juan: ¡No! ¡Fuera he dicho! [...] / Elisenda: ¿Empiezo a cantar? / Juan: ¡No!» [20] remitían al espectador al mundo simple de tono muñequil del García Lorca de los Cristobitas. El mismo tono tosco y gracia popular se mantuvo tanto en el vestuario a base de mangas y capirotas, como en la colocación de los personajes frente al público o los versos octosílabos de estructura paralelística: «Mi amor soy muy feliz/ larai lala, lairí, lairá / porque la vida es muy buena / lairá» [23]. En la segunda parte, las anunciadas —a través de un cartel— «Aleluyas de la Piti», desarrollaban un plano de crítica social, aunque de amable tono burlón, que caracterizó el movimiento de teatro cabaret: «Llega a tener una niña / ¡tan graciosa y tan monina! / del protocolo continuación: / monjas, criadas y equitación. / Sale a ella, no hay temor / con SIPSA, Agricultas, IWER y CROS» [28]. El cambio continuo de figurines, los carteles, así como una ágil estructura en cortas escenas hilvanadas por cancioncillas y bailes configuraban el espectáculo. Josep Maria Arrizabalaga hizo los arreglos musicales a partir de

²⁵⁹ Els Joglars, grupo que compartía muchos de los rasgos formales del teatro cabaret, como la estructura fragmentada, la austeridad formal o el tono satírico y desenfadado, actuó en 1967 en dicha sala con *Pantomimas de music-hall*. Racionero [1987, 37] recordaba aquellos años de Els Joglars y la importancia de dicha sala en la vida cultural catalana del momento: «El Drac era el señor Josep M. Espinàs, inteligente y amable promotor de cultura en los años sesenta, en el momento decisivo de relanzar la cultura catalana».

²⁶⁰ El texto, en traducción de José María Rodríguez Méndez, fue publicado por el número monográfico que la revista *Yorick*, 31 (feb. 1969) dedicó al cabaret.

canciones populares, como, por ejemplo, la canción de los enamorados sobre *El comte Arnau* o la pelea de las vecinas sobre el *Ai mare meva, jo me vull casar*, otras estuvieron inspiradas en fuentes más actuales como la revista inglesa *Oh, What a Lovely War!*

La obra, estrenada el 14 de abril, sorprendió a críticos y público de manera muy favorable, colmando las expectativas de aquellos que ya habían comenzado a demandar una dramaturgia propia de cabaret y no la adaptación a los espacios reducidos de un café o una sala de fiesta de obras dramáticas aptas para teatros tradicionales. Roda [11.5.1968] calificó el resultado como «muy inteligente», señalando su riqueza de recursos, el tono ligero, popular y desenfadado, así como su fondo humanista. Se destacó especialmente la labor del director: «Codina se ha dado cuenta que no basta un concepto intelectual del teatro y que es imprescindible conocer y experimentar sobre todas las reglas del juego teatral», y —al igual que el resto de la crítica— el brillante juego contrapuntístico de sus actrices: «frente a la escultural, irónica e impávida Carme Sansa se sitúan las capacidades cómicas, expresivas y comunicativas de Elisenda Ribas». Fàbregas [1976, 130-131] apuntó la distancia recorrida desde aquel *Teatre de Prop* con este «diàfan, intel·ligent i àgil» exponente que parecía iniciar una incipiente tradición de teatro de cabaret en Cataluña. Igualmente, destacó la fortuna de los cuatro actores.

El éxito de la propuesta de cabaret animó a Codina para volver con una obra de Capmany, *Vent de garbí i una mica de por* —ya estrenada en 1965 por la EADAG bajo la dirección de Salvat y con el propio Codina como ayudante— en una versión más ligera y desenfadada, que limase las notas trágicas y el trascendentalismo en favor de un incisivo tono satírico e incluso burlesco. La obra fue reestrenada por la Nova Companyia de Barcelona en el Teatro Romea el 29 de octubre de 1968. La escenografía, a cargo ahora de Rafael Carreras, se apoyó en la creación ambiental por medio de la iluminación sobre un espacio vacío, casi destartado, en el que unos pocos objetos eran suficiente para la sugerencia de los diferentes cuadros. Carme Sansa volvía a llamar la atención de la crítica, al igual que otros intérpretes como Rosa Maria Sardá, María del Mar Bonet, Julià

Navarro, María Jesús Andany, Claudi Sentís, Joan Matas o Josep Ruiz Lifante. Frente a la crítica de Roda [9.11.1968b] acusando una excesiva frialdad creada por el mecanicismo de los juegos teatrales, que no impidió, sin embargo, provocar las carcajadas del público, Fàbregas [1976, 144-146] lo calificó como «un spectacle vital, menat amb un gran ritme i una perfecta coordinació». Todos coincidieron, no obstante, en señalar la meticulosa dirección de Codina, el aprovechamiento de los más diversos recursos escénicos y el grado de consolidación y madurez al que había sabido llevar sus trabajos.

En 1969 estrenaba la compañía Ca'Barret —registrada curiosamente como compañía de revistas y espectáculos y no como compañía de teatro—²⁶¹ un nuevo montaje en la ya famosa Cova del Drac, *Manicomi d'estiu o la felicitat de comprar i vendre*. Se trataba en esta ocasión de una veintena de situaciones desarrolladas por medio de breves diálogos y canciones sobre músicas populares y texto de Jaume Vidal Alcover. En un amable tono satírico, se presentaba una visión crítica en clave cómica de la historia de los mecenas catalanes, los valores que tradicionalmente han caracterizado la alta burguesía catalana, teniendo como situaciones de fondo la injusticia social, la estupidez humana y la invasión del turismo, entre otras. Las músicas, arregladas por Josep Cercós y Josep María Arrizabalaga, se basaron en conocidas melodías populares del folclore catalán, algún pasodoble o composiciones de cabaret francés o alemán, a veces cercana al tono distanciado de Kurt Weill. El decorado buscó la recreación de un tono de ligera frivolidad propio de este tipo de espectáculos a través de pinturas «in» que representaban orondas *vedettes* de los alegres años veinte. Tanto la escenografía

²⁶¹ Si por un lado esto les excluía de las obligaciones de presentar el texto de la obra a censura —que en los casos de las obras catalogadas como circo, revista o espectáculo solo se ocupaban de vigilar la moralidad de los movimientos de los actores y la honestidad de los vestidos—, por otro, restringía fuertemente las posibilidades teatrales del montaje, por ejemplo, con respecto al número de actores. No obstante, el registro de la Cova del Drac como sala de fiestas y no como teatro, así como la carencia de camerinos o patio de butacas tradicionales, les impedía la catalogación de estas obras como piezas de teatro, ya que el local no estaba autorizado para la exhibición de este género. A estos mismos problemas tuvo que enfrentarse el TEI por las reducidas dimensiones y las condiciones del Pequeño Teatro Magallanes.

como los figurines, de un paródico tono barroco, estuvieron al cuidado de Montserrat Torres; entre los escasos objetos, una percha con sombreros y diversas prendas facilitaban la rápida transformación de los actores y actrices en los numerosos personajes que poblaban la obra. La carencia de un instrumento musical en escena que diese más viveza y color al espectáculo explicaba la presencia de unos rudimentarios platillos. Codina logró de nuevo un espectáculo ingenioso, lleno de irónica mordacidad y ritmo ágil con afortunados números cómicos, como el del hombre de negocios que se movía en pantomima cuando le daban cuerda como a un muñeco o la paródica apoteosis final, en la mejor línea revisteril, con las dos actrices adornadas con rutilantes tocados de pluma y los dos actores con sombreros de copa, desfilando al compás de una melodía de cabaret.

El montaje volvió a conocer una entusiasta respuesta por parte del público. Frente a los lenguajes escénicos que llenaban los teatros convencionales, Monleón [22.3.1969] elogó la novedad de la concepción teatral: «Frente al teatro emperifollado, retórico y falsamente trascendente, o el burdamente cómico y seudomoral, que suele privar en nuestros escenarios, el espectáculo del Drac es un ejemplo de inteligencia, de ironía, de imaginación, de frescura y hasta de humildad». Entre los «brillantes» trabajos de interpretación de Carme Sansa, Elisenda Ribas, Enric Casamitjana y Josep Torrents, destacó especialmente el de las dos actrices, juicio refrendado por toda la crítica. Pérez de Olaguer [feb. 1969b] apuntó las habilidades histriónicas y la divertida espontaneidad de Ribas frente a la sensibilidad y el encanto de Sansa, y calificó de «completo hallazgo» las populares partituras de Cercós. Roda [25.2.1969] acusó cierta reiteración y excesiva duración de algunos números, aunque lo justificó por la novedad que suponía el intento y la consolidación de un público para un estilo teatral en el panorama escénico barcelonés. El crítico de *Destino* volvía a subrayar los excelentes trabajos complementarios de las dos artistas:

Elisenda Ribas ha encontrado su género: con aire de parodia constante, ha de encontrar lugar entre las buenas cupletistas cómicas de la mitología del music-hall catalán. Carme Sansa apunta más a la moderna «vedette»: su

seriedad contrasta, en agradable conjunto, con la jocundia de Elisenda Ribas.

Fàbregas [1976, 151] explicó el éxito del montaje por la calidad de las canciones de Cercós, la excelente interpretación, el inteligente aprovechamiento del reducido espacio, la malicia de los diálogos y la actualidad del texto, repleto de referencias políticas y sociales lanzados como guiños al espectador, que, a su vez, respondía con risas y aplausos. La resonancia adquirida por la obra, así como su novedad, le abrió las puertas de la escena madrileña, donde se empezaba a intentar algo parecido a lo que se había logrado en la Cova del Drac. La obra de Vidal i Alcover y Codina cerró con éxito la temporada 1968-1969 del café-teatro Lady Pepa. El espectáculo fue adaptado al medio cultural madrileño, sustituyendo algunas canciones inspiradas en el folclore catalán por ritmos más familiares al público de la capital. Así, el banquero cantaba a ritmo de chotis el texto satírico sobre la sociedad de consumo. Carandell [7.6.1969] se hizo eco de la desorientación de algunos espectadores y críticos ante la mezcla de códigos y la libertad con que estos eran empleados: «Pero la gente se pregunta: ¿Qué es todo esto? ¿Qué denominación podría darse a este espectáculo que no es teatro, que no es cabaret, que no es de varietés y que, sin embargo, tiene algo de todo ello? [20-21].

La fórmula de la Cova del Drac siguió explotándose a través de la serie de *Varietats* que, debido a la prohibición para su representación en locales registrados como teatros, fueron presentándose bajo ordinales: *Varietats-1*, *Varietats-2* y *Varietats-3*. El lenguaje teatral desarrollado fue esencialmente el que se había consolidado a raíz de los dos primeros montajes sobre textos de Capmany y Vidal i Alcover, respectivamente: canciones escenificadas, bailes, sátira política, parodia, humor cáustico y crítica social del mundo catalán contemporáneo. A raíz del tercer espectáculo de la serie, estrenado el 23 de diciembre de 1970, con la sustitución de Ribas por Pepa Palau, Pau Fornés como figurinista y Josep Maria Martí como músico, Fàbregas acusó ya el cansancio hacia un tipo de textos que empezaba a repetirse, a pesar de seguir elogiando el género desarrollado por Codina: «mestre en l'art de fer moure els seus actors a la petita pista de la Cova i sap aprofitar

qualsevol objecte per a convertir-lo en centre d'atenció, o sigui, en element catalitzador del procés dramàtic». Pérez de Olaguer [en.-feb.1971] denunció igualmente esta *Varietats-3* como la menos incisiva y redonda de las presentadas hasta el momento. El crítico destacó la escasa hilación de los cuadros, la falta de intencionalidad, así como de nuevos hallazgos, volviendo sobre los recursos ya descubiertos en anteriores montajes. La explotación de una fórmula teatral más que el desarrollo de unos códigos innovadores iban privando de capacidad crítica, rupturista e impactante la estética desarrollada en la Cova del Drac.

En 1973, el local volvía a abrir sus puertas con el trío que había consolidado su fama: Maria Aurèlia Capmany, Josep Anton Codina y Carme Sansa. La autora catalana rescató 37 canciones populares en las que se hablaba de un pueblo antiguo, escéptico y escarmentado. En ellas aparecían desde las relaciones con los moros, el bandolerismo del siglo XVII y las guerras carlistas hasta el conflicto de Cuba. El arte popular expresado a través de la escena se ponía al servicio de la creación de una identidad colectiva con la que se identificase el pueblo catalán actual. Josep Maria Martí, desde el respeto por las melodías populares, preparó musicalmente el espectáculo. Codina apostó por el espacio vacío, rechazó barroquismos y confió en el trabajo de Sansa y la fuerza comunicativa de las canciones. La escenografía y los figurines estuvieron al cuidado de Josep Massagué y Jacobo Ruibal.

Progresivamente, prestigiosos nombres del campo de la literatura, la música y el espectáculo fueron sumándose a este intento por presentar un teatro renovador y crítico a partir de códigos tomados del musical y la revista. Nuria Espert, ante el descenso de público en el Poliorama, donde representaban *Las criadas*, y con la necesidad de seguir en el teatro por obligaciones de contrato, pensó hacer algún montaje en catalán, para lo cual, de manera algo apresurada, recurrió a Jaume Vidal i Alcover y Maria Aurèlia Capmany, que desarrollaban por entonces su actividad en la Cova del Drac. Ellos fueron los perfectos asesores literarios para un espectáculo con aire de cabaret crítico, divertido y desenfadado, lejos de la

trascendencia del montaje de García. Monleón [jul. 1969], encargado de la dirección, quiso, no obstante, que no perdiese una perspectiva histórica crítica:

El objetivo general era un espectáculo que, siendo «divertido», planteándose como un entretenimiento, respondiese a una perspectiva crítica —y, en algún sentido, histórica— de la sociedad barcelonesa en general y de su burguesía en particular. Había que llegar a una especie de «clímax» humorístico para, rápidamente, en pocos pasos, situar al espectador ante una realidad «desteatralizada», documental, que redimensionara y pusiera en su sitio una serie de elementos quizá antes tomados por exclusivamente cómicos [48].

Si, por un lado, pues, se iban a utilizar los recursos propios de la revista y el cabaret, por otro, estos estarían al servicio de una revisión crítica de la burguesía catalana, objetivo principal de muchos de estos espectáculos de teatro cabaret. Monleón buscó la creación de un clima de libertad y espontaneidad que permitiese a los actores desarrollar sus propias capacidades creativas: «Cada actor, a su manera, se divertía, se expresaba, se realizaba a través del espectáculo» [48]. Siguiendo con las corrientes renovadoras del momento, se optó por una estética de austeridad formal que potenciase el trabajo del actor: «un espectáculo estética e ideológicamente “despojado”. Un espectáculo sin “realce artístico”, en el que la vitalidad y el sentido —y, por tanto, su teatralidad— procediesen de la capacidad creadora de los actores y de la veracidad orgánica de sus actuaciones» [50].

El montaje, titulado *Amics i coneguts*, subtítulo «Variedades para gente de orden», se apoyó sobre una selección de textos —bajo un fondo temático común de crítica social— de Capmany, Catalá, Espriu, Fuster, Sagarra, Vallmitjana, Vidal i Alcover, Carandell, Eximenis, Ovidi Montllor, Oliver, Turmeda, Verdaguer y Villalonga. La escenografía estuvo a cargo de Fabià Puigserver, que ideó un juego de persianas que se alzaban sorpendiendo las distintas situaciones. A un lado del escenario, tras media carrocería de taxi barcelonés superpuesta a uno de los palcos, la orquesta acompañaba el desarrollo

de la obra. Junto con Nuria Espert, otros actores de renombre en el mundo del espectáculo, interpretaban, bailaban y cantaban: Guillermina Motta, Ovidi Montllor, Julieta Serrano, Carmen Liaño y Carlos Canut, entre otros. Monleón intentó provocar en los artistas una expresión libre, fresca y sincera, carente de inhibiciones. Se intentó la recreación del ambiente de alegría, vitalidad y colorido de los géneros ligeros, como la revista o el cabaret, aproximando así al espectador medio una versión desenfadada de autores consagrados por la alta cultura, como Lorenzo Villalonga, Salvador Espriu o Joan Oliver, cuyo fondo satírico les hacía óptimos para este tipo de montajes. Fieles a la tradición del género de variedades que habían adoptado como modelo, renunciaron al desarrollo de una trama para ofrecer una yuxtaposición de cuadros. Así definía Espert [oct. 1969, 43] el resultado: «era un espectáculo lleno de alegría, aparentemente anárquico, fresco, desvergonzado, divertido, profundamente crítico, donde yo hacía de todo».

La obra fue estrenada en el Teatro Poliorama el 14 de mayo de 1969 y, a pesar de todas las expectativas y del elevado número de reputados nombres del espectáculo y la cultura, la crítica fue mayoritariamente nefasta hasta el punto de causar una polémica entre una minoría que la defendía y sus detractores. En cualquier caso, el público no acudió. La crítica de *Yorick* [«*Amics...*», mayo 1969] denunció la carencia absoluta de línea argumental, la no implicación del desconcertado público, el desordenado amontonamiento de canciones y recitativos y el exceso de ambición por parte de su director, y salvó tan solo la pieza de Villalonga *La Tuta i la Ramoneta*: «Falta desenfado, picardía para unas cosas y sobran tópicos, lugares comunes para otras. Y envolviéndolo todo no hay la menor originalidad en el montaje que está hecho de números sueltos». Sans [24.5.1969] criticó el forzado tono de ligereza y superficialidad y la evidente carga intelectual del montaje. Tan solo elogió la espontánea naturalidad de Guillermina Motta y Ovidi Montllor, dentro de un equipo carente de compenetración: «En su conjunto nos hemos quedado con una especie de “show” intelectualizado, irregular, que se resiente de una falta de cuerpo, de solidez, y que nos llega como descolorido, sin fuerza, sin ritmo, sin soltura, sin brillantez». En esta misma línea, Fàbregas [1987,

34-36] advirti6 de los peligros que implicaban los nuevos modos de creaci6n esc6nicos incorporados con 6xito al teatro contempor6neo m6s reciente:

Aprofitar per a l'expressi6 dram6tica un material literari que no sempre ha estat pensat per a l'escena comporta un risc i unes exig6ncies; el perill de la dispersi6, de la barrija-barreja an6rquica, pot apar6ixer en qualsevol moment si l'autor del muntatge no t6 una idea prou clara d'all6 que vol fer i es deixa atreure pel possible encant d'uns textos que, despr6s, resultaran mancats de connexi6 entre ells.

Monle6n [jul. 1969], a pesar de aceptar la premura con la que tuvo que ser preparado el espect6culo y su consecuente falta de madurez, defendi6 la obra y justific6 la adversa cr6tica apelando al rechazo de una sociedad ante una visi6n desmitificadora, desenfadada, y vitalista de su cultura.

Al igual que Lorenzo Villalonga, Joan Oliver, «Pere Quart», autor cuyo talante sat6rico le hac6 especialmente valioso para este modelo teatral,²⁶² fue llevado a la escena por el director Ventura Pons, que ya hab6a montado en 1970 *25 dies de Joan Oliver*, compuesto de *Cambrera nova* y *All6 que tal vegada s'esdevingu6*. En 1972, partiendo del poemario *Bestiari i escarnis de Pere Quart*, present6 en el Teatre Ars de Barcelona una sucesi6n de escenas, entre las que se encontraba su obra corta *Vivalda i l'Àfrica tenebrosa*, de corte absurdo, as6 como fragmentos de la comedia *El roig i el blau*, hilvanadas por otros textos breves del autor, unos declamados y otros cantados. El resultado fue un espect6culo collage de ritmo vivo, en el que la m6sica y las canciones ocuparon un lugar central,

²⁶² Desde los 6ltimos a6os la obra po6tica de Joan Oliver parec6a haber despertado un desconocido inter6s en los medios teatrales catalanes. Entre diferentes representaciones de grupos independientes, cabe destacar en 1967 la del Grup de Teatre Independent, bajo la direcci6n de Feliu Formosa, que intent6 debutar con *Lloguem-hi cadires*, obra que tuvo que ser sustituida por *Di6legs d'en Ruzzante*. En 1970, el mismo director estren6 con el grupo 6 por 7 la *Cambrera nova* y *Vivalda i l'Àfrica tenebrosa* y, unos a6os m6s tarde, Pau Monteverde, al frente del grupo Skunk, llev6 a la escena *Bestiari i escarnis de Pere Quart*.

definido por un constante tono sacártisco, escéptico y agresivo centrado en la crítica de la burguesía bienpensante. La música estuvo a cargo del grupo La Trinca, que por entonces iniciaba su incorporación al mundo del espectáculo. La austera escenografía fue realizada por Francesc Todó. Teresa Calafell, Joan Baixas y Teresa Baixas realizaron los muñecos y Joan Vila hizo las proyecciones. La obra, que gozó de una buena acogida crítica y de público, se estrenó el 6 de junio de 1972. Fàbregas [1987, 173-178] calificó la labor de dramaturgia de Pons de «excelente» y concluyó proponiéndola como la consolidación de un nuevo género teatral, con los precedentes de *El retaule del flautista* y *Meccanoxou*, de Jordi Teixidor:

les característiques, un to satíric que podria arribar fins a la farsa, un dir de broma coses que amb un to més reposat no podrien ésser dites, i també la recuperació de la música com a ingredient important per aconseguir un ritme ràpid i un aire volgudament alegre. En tot cas, els títols citats i el *Bestiari y escarnis de Pere Quart* ara comentat, constituïrien l'embrió d'un corrent teatral que, fins ara, ha comptat amb el decidit suport del públic [178]

Pérez de Olaguer [ab.-jun. 1972a] citó el mítico antecedente de *Castañuela 70*: «trabajo globalmente válido situado en esta línea actual de crítica a través del “divertimento”, del humor roto, de “variedades” casi, dicho en el mejor de los sentidos, de *Castañuela 70*». No obstante, el éxito de la obra de Oliver y otros montajes similares encontraban suficiente explicación a partir de la corriente barcelonesa de teatro de cabaret, sin necesidad de recurrir a la influencia directa de la obra de Tábano.

La estructura escénica fragmentada de los nuevos lenguajes teatrales de ascendencia popular dentro de un encuadre común que confería un carácter narrativo al resultado total fue dejando también una huella en la escritura de nuevos textos dramáticos. *Tiempo del 98*, de Juan Antonio de Castro, fue uno de los exponentes más relevantes de adaptación de las nuevas técnicas escénicas a la

escritura textual y de introducción de estas en los circuitos comerciales. La obra partía del marco de una clase de historia en un colegio de monjas para introducir diferentes planos escénicos en los que las figuras de la Generación del 98, a partir de citas reales, reflexionaban sobre los acontecimientos históricos de la segunda mitad del siglo XIX, al mismo tiempo que un coro, presente constantemente en la escena, ofrecía la perspectiva de la historia vista a través de los ojos del pueblo y su proyección actual. Como explicó Fernández-Santos [jul.-ag. 1971]: «Visión total de un tiempo, cuyo valor proyectivo sobre el nuestro otorga a su representación la calidad de un espejo sintético, de un retrato ideológico cuya particularidad fundamental consiste en la materialización de esa forma de interioridad histórica que se llama «una mentalidad». El discurso didáctico se fragmentaba a través de las continuas rupturas que introducían canciones, romances de ciego, bailes populares, cuplés y juegos de la época que imprimían un sabor popular a todo el espectáculo.

La obra fue estrenada en el Teatro Rosalía de Castro de La Coruña por el grupo de Teatro-70, formado por Adolfo Marsillach para la II Campaña Nacional de Teatro en 1969, bajo dirección de Antonio Malonda, y presentada en el Teatro de la Comedia de Madrid por la compañía de Manuel Collado y dirección de José Manuel Garrido²⁶³ el 20 de mayo de 1971, donde obtuvo un rotundo éxito durante cinco meses. Gerardo Vera proporcionó unos decorados expresivos, que buscaron la simplicidad y los espacios bien iluminados. El espacio escénico, presidido por una piel de toro, constaba de dos niveles donde se desarrollaban los diferentes planos. Pedro Luis Domingo se hizo cargo de la música. La crítica madrileña [Álvaro, 1972, 51-57] elogió el tono festivo, lúdico y espectacular de la obra, así como su tono crítico de revisión histórica aplicada al presente, aunque apuntó la falta de profundidad analítica y cierta superficialidad en la exposición. Corbalán (*Informaciones*) la describió del siguiente modo:

²⁶³ José Manuel Garrido había sido ayudante de dirección de José Luis Alonso en los montajes de *El círculo de tiza caucasiano* y *Romance de lobos*.

desde la tragedia de un imperio que se hunde y cuyas repercusiones recaen en las pobres gentes hasta el requiebro torero de Frascuelo y Lagartijo o el manubrio del organillo de *La verbena de la Paloma*. Charanga y pandereta, irresponsabilidad, miseria, guerra civil de carlistas y liberales en retorcida columna crítica y expositiva, ahora sombría y triste, ahora, por el contrario, descarada e insolente [55].

Valencia (*Marca*), sin embargo, señaló la degradación simplificadora del pensamiento de la Generación del 98, presentándolo «con los chafarrinones de una cartelera de feria» y reclamó otro tipo de teatro popular festivo y actual al mismo tiempo: «Por favor, que se nos planteen en el teatro visiones actuales. Con gracia, a ser posible, como en el caso de *Castañuela 70*. Pero no como esta pieza anacrónica y con pretensiones» [54]. Molla [1993, 204] destacó como los mejores momentos aquellos que coincidían justamente con «el nuevo tono desenfadado y aparentemente ligero» que popularizó el espectáculo de Tábano. Monleón [12.6.1971] calificó la puesta en escena de excelente, aunque criticó la excesiva gravedad en la declamación de las citas de la Generación del 98, que producía un resultado algo ingenuo. El crítico de *Triunfo* elogió sobre todo el carácter colectivo y espontáneo que tuvo el montaje, la importancia de los coros y la ausencia de retoricismo formal y grandes estrellas que acaparasen todo el escenario.

Unos meses más tarde, inaugurando la temporada 1972-1973, el grupo liderado por Alberto Miralles, Cátaro, reciclado en compañía profesional más inclinada hacia una dramaturgia popular —giro que venía siendo habitual en la evolución de los grupos independientes— volvía a llevar a la escena la obra de Castro con una extraordinaria respuesta por parte de la crítica y el público. Después del afortunado montaje de *Formosa* con la obra de Teixidor, *El retaule del flautista*, el Teatro Capsa se convertía de nuevo, a partir del 21 de setiembre de 1972, en centro de acogida de un resonante éxito. Miralles consiguió un montaje dinámico sobre un espacio vacío, comparable a una plaza mayor de pueblo o ciudad, donde los actores más que personajes iban narrando de forma crítica,

distanciada y alegre, los diferentes avatares afines a la Generación del 98. El grupo, que no renunció a ciertos momentos de interpretación interiorizada que remitía a sus orígenes, acertó a imprimirle a la obra una agresividad que enfatizó la crítica social devolviéndole a esta una eficacia que no había tenido en los montajes anteriores. Así lo explicaba el propio director:

El autor, que ha visto ya los ensayos y volverá la próxima semana para seguir trabajando a nuestro lado, afirma que de las tres versiones, ésta es la más agresiva. Lo cual nos complace, ya que ésta era la intención que nos movía, intensificar la agresividad de un texto que ya por sí mismo es altamente incisivo [Corberó, 14.9.1972].

Para este fin, se acentuó la distancia entre el personaje y el intérprete, de modo que este pudiese expresar toda su visión crítica hacia el papel que representaba. Los decorados estuvieron a cargo del Taller de Escenografía del Institut del Teatre, bajo la batuta de Fabià Puigserver. Se siguió utilizando la música de Pedro Luis Domingo y José María Coll realizó el diseño de luces. Con esta obra, se le brindaba al grupo catalán la oportunidad de partir de un texto dramático que compartía la tendencia hacia la fragmentación y el *collage* que había definido la línea escénica de Miralles. El director recurrió a los primitivos integrantes de la formación teatral, a la que se sumó Carmen Contreras para el personaje de la maestra. Corberó (*Diario de Barcelona*) definió el montaje como un «*collage* brillante y efectista, dinámico y agresivo» [Badosa, set.-oct. 1972, 77]. Rague [oct. 1972] destacó igualmente la agresividad y espectacularidad que caracterizó «una exposición de medio siglo de historia de España, no como lección histórica sino como ejemplo de vida esbozada e impresionista». La crítica elogió especialmente el trabajo de Camilo García Casar en la interpretación, sin cambio de caracterización, de todas las figuras del 98, al tiempo que se iban alzando pancartas con sus caras correspondientes.

Desarrollando el filón de la teatralidad de los géneros espectaculares de arraigo popular como la revista, el cuplé y, en general, todos aquellos géneros de

variedades que pasaban por las plazas de los pueblos de España en días de fiesta, La Trinca se especializó en la adaptación cómica y en la parodia de códigos populares que habían sido de amplio arraigo en las últimas décadas y que empezaban a perder el favor de parte del público. En 1973, presentaron un espectáculo musical, *Mort de gana show*, más afortunado que sus anteriores incursiones en el género, como *Fiesta Mayor*, crónica en tono cómico de la fiesta mayor de un pueblo que les llevó a la conquista del Paralelo, con Guillermina Motta remedando las cupletistas de antaño, *Trincar i riure* o *Xauxa*, ayudado en estos primeros por Jaume Picas para la adaptación a la escena. En el último espectáculo, a partir de la estructura fragmentada del género, se iban presentado escenas cortas escritas por Terence Moix, bajo el seudónimo de *Florenci Moix*, que recibían su unidad a partir del tono satírico, paródico y las frecuentes alusiones eróticas. Al lado de una canción de Jordi Teixidor, se encontraban otras de las escritas por Vidal i Alcover y Capmany para los espectáculos de la Cova del Drac. Juan German Schroeder fue el encargado de imprimir un ritmo alegre y desenfadado al espectáculo. Elisenda Ribas era acompañada en esta ocasión por Rosa María Sardá. Al frente de una escenografía y un vestuario colorista y lleno de imaginación aparecían nombres como Fabià Puigserver, Iago Pericot, Josep Massagué y Lluís Cobas. Las luces estuvieron al cuidado de Francisco Canet. La crítica destacó la calidad formal del espectáculo, junto a los escasos valores dramáticos. La obra se estrenó con extraordinario éxito en el Teatro Romea el 21 de marzo de 1973. Fàbregas [1987, 42-44] resaltó el que nombres tan significativos y heterogéneos decidieran unirse, renunciando a divismos y creaciones de superior proyección cultural, para abordar de forma seria un tipo de teatro que, dado el nombre del grupo musical que encabezaba el montaje, tenía asegurado un público popular. El crítico destacó este montaje por encima de los demás y vio en él la posibilidad para un posible revista catalana, a pesar del abuso de ciertos recursos. Espontaneidad, crítica feroz en la última parte, canciones y alusiones desvergonzadas consiguieron las risas del público. Salvat [Álvaro, 1974, 275-278], sin embargo, calificó la calidad del espectáculo de «bajísima», a pesar de sus «engañadoras pretensiones artísticas [...] [a]cabó imponiéndose siempre el tono chabacano, simpático y populachero de La Trinca» [277]. El crítico señaló

excesivas conexiones con los musicales de Broadway y Londres, especialmente el famoso *¡Oh, Calcuta!* El texto de Moix lo juzgó de vulgar, a pesar de algunos momentos de brillantez satírica y diversión.

En 1972, otro grupo musical intentaba su acceso al escenario a partir de la instrumentalización paródica de las formas del género revisteril. *Charly, no te vayas a Sodoma*, escrito por Luis Portolés, con música del propio autor y de Domingo Palacios, escenografía de Marc de Valois y Fermín Mario y dirección de Justo Pastor. Consistía en una parodia de la revista y la televisión dividida en cuatro cuadros y basada en una heterogénea mezcla de muy diversos elementos: chistes políticos, humor del *Hermano Lobo*, cierto tono a *Castañuela 70* y numerosos *slogans* televisivos, todo ello a un ritmo vertiginoso. Su estreno en Madrid tuvo lugar en el Teatro Alfil el 5 de julio de 1977. Álvaro [1973, 53-54] no pudo evitar la comparación con el montaje de Tábano, pero señalando la menor fortuna de esta nueva parodia de la revista. El grupo logró, no obstante, su cometido: hacer reír al público. A raíz de su estreno el 22 de junio de 1973 en el Teatro Español del Paralelo barcelonés, adonde Colsada ya había presentado *Fiesta Mayor*, de La Trinca, Pérez de Olaguer [jun.-jul. 1973b], sin negarle algún acierto, lo definía como un «juego de artificios», «una traca con tufillo “achulapao”».

La fórmula teatral fue extendiéndose por toda la Península y aplicándose a otros autores. Tabanque ofrecía en 1971 la obra de Capmany *Mujeres, flores y pitanza* en la sala sevillana Oasis durante quince días. Según la crítica de Martín [oct.-dic.1971], el grupo consiguió la creación de un montaje «ágil, simpático y ocurrente», apropiado al tipo de local, y que superaba la calidad del texto. No dejaba de ser interesante la comparación que establecía con la «deplorable» obra de café-vodevil que llegaba desde Madrid, *Atrevidísimo*, montado sobre el tema de la sexualidad.

El género del café-teatro, a partir de propuestas más dependientes de textos dramáticos que el movimiento de teatro cabaret desarrollado en Barcelona, conoció una efímera época de florecimiento a partir de los últimos años sesenta.

Sin embargo, lo que en principio se presentaba como una interesante posibilidad de renovación de los lenguajes teatrales dentro de un espacio que rompía con todas las convenciones del teatro a la italiana, pronto se reveló como un medio más de explotación de un teatro comercial sin mayores ambiciones innovadoras. En 1969, con la aparición del primer local que ofrecía su pista al teatro en Madrid, Lady Pepa, creado por Concha L. García Lorca a comienzos de este año,²⁶⁴ se refirió Monleón [28.6.1969] a la necesidad que había surgido en los medios escénicos de romper viejas fronteras para adquirir una nueva libertad formal y alcanzar así un tipo de comunicación abierto a nuevos públicos:

Exigencias imperiosas de la vitalidad escénica entrañarían, precisamente, la muerte del sistema que, anacrónicamente, gobierna el teatro. [...] ¿Qué no podrá hacerse —piensa uno— en un café-teatro? ¿Habrá quien se atreva a seguir allí con la vieja monserga de la división de géneros y la enumeración de preceptos teatrales? Todo parece abrirse, sin solemnidad, a la curiosidad de esa aventura creadora que, por lo general, niegan los rutinarios escenarios.

Sin embargo, la ilusión de conquistar un nuevo espacio abierto a la experimentación con lenguajes escénicos innovadores, más espontáneos y directos, pero incluido, no obstante, en una estructura comercial que permitiese el acceso a

²⁶⁴ El Lady Pepa se inauguró como café teatro el 2 de mayo de 1969 con el estreno de dos obras de José Ruibal: *Los mutantes* y *La secretaria*, por la compañía de Nuevo Teatro Experimental de Madrid y bajo la dirección de Gerardo Gimeno [Cornago, 1997]. Un año más tarde, en 1970, existían ya cinco cafés teatro en Madrid: Lady Pepa, Ismael, Tranquilino, Stéfani y Ye Golden Coq, que se duplicarían un año más tarde, al tiempo que anunciaban su apertura otros nuevos en las principales ciudades de España. El Lady Pepa cerraba en 1972 agobiado por problemas económicos y restricciones legales para la creación de espectáculos. Meses más tarde otra empresa volvía a abrirlo bajo nuevos criterios comerciales. Manuel Santos asumía la dirección artística. Importa destacar, no obstante, que algunas obras de café teatro consiguieron recaudaciones superiores a las representadas en teatros convencionales. *¿Quiere ser polígamo?*, adaptación de Xavier Lafleur sobre un texto de Jean Deain-Sampio y dirigida por él mismo, estrenada en el Ismael el 16 de junio de 1969, llegó a los tres años de representaciones.

este nuevo teatro de un público más extenso, se convirtió pronto en una utopía. Los pequeños espacios de los cafés fueron extendiéndose al mismo tiempo que se revelaban como eficaces medios de incrementar los ingresos. Los propietarios comenzaron a buscar espectáculos que garantizaran la atracción de público, sin mayores miras artísticas:

Casi paralelamente a estos primeros intentos, el potente mecanismo comercial comenzó a crujir ante la posibilidad de apoderarse de un nuevo filón económico. Así, una sala tras otra, el rótulo de Café-Teatro se fue generalizando sin remilgos, invadiendo nuestra geografía artística de un modo alarmante. La metamorfosis no tardó en consolidarse definitivamente. El embrión original se desgastó en apenas unos meses. El Café-Teatro se nos iba de las manos para entrar de lleno en la dimensión puramente lucrativa del espectáculo [Medina, 1976, 439].

Las propuestas experimentales de búsqueda de nuevos códigos escénicos se fue trocando por obras mediocres, pequeños musicales sin mayor interés o vodeviles arrevistados que solo ofrecían el atractivo de ver un semidesnudo femenino.

Esta misma evolución se detectaba en los cafés-teatro barceloneses que tendían, igualmente, hacia formas de teatro ligero y vodevil. El Martín's estrenaba a finales de 1971 *Napoleón*, de Juan Antonio de Laiglesia, después de haber presentado la obra de Manuel Rato, *Quien mucho embarga poco aprieta*. No obstante, entre unas y otras, todavía se presentaban algunos trabajos interesantes. El 11 de febrero de 1972, Jordi Teixidor llevaba *Meccanoxou*, una visión irónica sobre una hipotética sociedad del futuro en la que hombres y robots parecían no diferenciarse. La crítica valoró la armonización de diversión y crítica en el primer montaje dirigido por el que fuese actor de cabaret en la Cova del Drac, Josep Torrents. Carles Berga fue el encargado de proporcionar al espectáculo una música pegadiza fácil de seguir. Entre los intérpretes, la ya inconfundible Carme Sansa fue acompañada por Ventura Oller y Joan Matas. Fàbregas [1987, 167-168] destacó el

tratamiento ágil e ingenioso del espectáculo y la hilaridad que supo provocar en el público.

VIII. 4. LA PARODIA DE LA REVISTA: *Castañuela 70* (1970), por Tábanos

Pero, sin duda, el gran hito que lanzó el género teatral que empezaba a perfilarse desde las primeras colaboraciones entre Codina y Capmany fue el sensacional éxito nacional que alcanzó la accidentada producción de un grupo que apenas comenzaba a abrirse camino: Tábano.²⁶⁵ Igual que en el caso de otros

²⁶⁵ La génesis del grupo se encuentra en el Teatro Estudio de Madrid y su primera presentación pública tuvo lugar en el Teatro Valle-Inclán con la obra de Weingarten *El verano* en 1968, aunque utilizaría el nombre de Tábano por primera vez —inspirado en la sentencia socrática: «Porque el Estado es como un gran caballo de pura sangre, tan grande que es grande, lento y pesado, y quiere que un tábano lo despierte»— en octubre, tras la finalización de la corta temporada en el Valle-Inclán y para las representaciones que realizadas en diciembre en el Corral de Comedias del Colegio Mayor San Juan Evangelista. En ese momento figuraban cuatro fundadores: Alberto Alonso, Juan Francisco Margallo, Fernando Mancebo y José Luis Alonso de Santos. En febrero del año siguiente, con un equipo ampliado y un nuevo rumbo, en el que participaron Juan Carlos Uviedo como director y Manuel Viola como escenógrafo, entre otros, se iniciaron en los experimentos artaudianos al uso que tuvieron como resultado el montaje *El juego de los dominantes*. En octubre de ese mismo año, tras una nueva crisis y la correspondiente renovación, montaron, con un mayor eclecticismo formal, *La escuela de los bufones*, de Ghelderode, en adaptación de Margallo y Marie Claude Gravy. Tras los Festivales de Valladolid y Alcoy, el grupo entraba en una etapa de postración y desintegración para resucitar en abril de 1970 con uno solo de los antiguos miembros, Margallo. Los objetivos habían vuelto a cambiar. Ahora se trataba, básicamente, de hacer teatro al margen de teorías personales y llegar al público más amplio posible: «conseguir un espectáculo fundamentalmente popular con el que durante el verano recorrer pueblos y ciudades de España» [Tábano/Madres del Cordero, oct. 1970, 36]. Tras el éxito de *Castañuela 70*, el grupo decidió profesionalizarse, aglutinándose en torno al miembro más veterano que no lo abandonará hasta 1974. Pocos años después, con la incorporación de nuevos integrantes procedentes del TEI y de la Escuela de Arte Dramático sobre todo, Tábano empezará a ser liderado por Guillermo Heras bajo una nueva impronta. Entre el núcleo de actores de la primera etapa se encontraban: Andrés Cienfuegos, Carlos Sánchez, Petra Martínez, Gloria

colectivos teatrales jóvenes como Los Goliardos o Esperpento, el grupo había comenzado con los experimentos a la moda en el campo del teatro de la crueldad, siguiendo modelos como Artaud o el Living Theater. Pronto muchos de estos intentos de «cámara y ensayo», que partían de una necesidad más teórica y circunstancial que real, entraron en crisis para dejar paso a propuestas escénicas que partiesen de códigos culturales afines a la amplia sociedad española y formas episódicas, narrativas o musicales más fácilmente asimilables por el espectador mayoritario que buscaba, ante todo, el entretenimiento:

Quizá sea mejor el teatro de la crueldad, pero, de momento, no vemos la forma de aplicarlo. Nos interesa un tipo de teatro que lleve música, que esté dividido en episodios (que vemos que es muy válido porque ameniza mucho el espectáculo). Queremos lograr representaciones que no den descanso al espectador, que no tenga espacios muertos, que no permita que el espectador se distraiga con nada. Se pretende entrar en el público a partir de la comicidad y explicarle, también a partir de ahí, otras cosas [Galán y Lara (entr.), 13.5.1972, 43].

El Teatro Independiente español daba la espalda a los aspectos más exteriores de las corrientes extranjerizantes, liderados por la «augusta trinidad» [García Pintado, 1975, 8] del momento: Stanislavski, Brecht y Artaud, aunque no sin antes haber asimilado el efecto que el contacto con estas técnicas ejercieron en la liberación de los rasgos formales de la escena, la superación de la anquilosada jerarquización según la cual estos se ordenaban en el teatro comercial dominante y el desarrollo de un espíritu colectivo dentro del grupo. Desde nuevas concepciones teóricas más abiertas sobre el teatro y la creación escénica, algunos de estos grupos comenzaban la búsqueda de otros lenguajes que les permitiese romper los reducidos circuitos minoritarios del teatro de cámara y ensayo. No obstante, la experimentación sobre un nuevo teatro popular no iba a partir ahora, exclusivamente, de los modelos literarios tradicionalmente concebidos como populares y por los que algunos

grupos ya habían comenzado a transitar, a saber, el teatro menor que iba desde los pasos y entremeses hasta el esperpento de Valle-Inclán o las farsas lorquianas, pasando por el sainete o, a otro nivel, la comedia barroca, sino que, sin rechazar totalmente el tono farsesco de esta tradición, la nueva dramaturgia popular iba a volver la mirada sobre códigos de comunicación mayoritarios, pero que estuviesen demostrando su eficacia actualmente. La estética de tono farsesco, en torno a la que había estado girando la expresión del teatro popular durante los años sesenta, comenzaba ahora a discurrir por otros cauces formales en busca de una mayor capacidad comunicativa. La revista, los musicales, la televisión, la publicidad, el circo o los cómics... se revelaron como algunos de los verdaderos lenguajes populares de la década de los sesenta, y a ellos iba a recurrir el nuevo teatro independiente para llegar a una comunicación auténticamente popular que recuperase la capacidad de devolver una imagen de la identidad colectiva de una sociedad, sin renunciar a la crítica despiadada hacia todos los tópicos afines a comportamientos reaccionarios que llenaban la sociedad del momento:

El grupo Támano enfocó el problema del teatro popular sin fetichismo ni beaterías culturales. Partió de que existen unas formas teatrales popularmente aceptadas y que responden a unas estructuras ideológicas, sociales, políticas, etcétera. Su tarea consistió en utilizar esas fórmulas, pero inyectándoles un contenido distinto y aun opuesto. Se alcanza, así, la revista musical política. Eso enlaza con (pero no deriva de) el cabaret alemán o catalán. Y ha tenido muchos continuadores: *Charly, no te vayas a Sodoma*; los sketches de Pedro Ruiz (el Ruiz-señor de los títulos), el café-teatro... [Nieva, 1977, 209]

Castañuela 70, compartiendo temporada con algunos genuinos exponentes del teatro objeto de su parodia como *Las mujeres de la costa*, de Vicky Lusson en La Latina o *Cantamos a España*, con Paquita Rico y Angelillo, en el Calderón, consistía, pues, en la instrumentalización de los códigos utilizados por este teatro, más algunos otros tomados de populares programas televisivos, pero puestos al servicio de una finalidad crítica, tanto hacia estos lenguajes como a la sociedad que

los utilizaba. Con respecto a la revista, el grupo [Tábano/Las Madres del Cordero, oct. 1970, 39] citaba desde las fuentes más primarias de Manolita Chen, el Teatro Argentino o el Teatro-Circo hasta las más refinadas de Celia, Ethel Rojo o Joaquín Gasa. Como antecedentes, conocían las experiencias de Capmany y Vidal i Alcover en Barcelona, el montaje dirigido por Monleón *Amics i coneguts*, así como texto de *¡Qué bonita es la guerra!*, del Theater Workshop de Joan Littlewood. En el marcado tono festivo que caracterizó al grupo, se narraba en el programa de mano de *Castañuela 70* el progresivo descubrimiento que Tábano había realizado de una serie de lenguajes de hondo arraigo cultural e indiscutible popularidad que iban a estar en la base y punto de mira de este espectáculo:

Primero entró en el teatro Chino de Manolita Chen, donde tuvo «piernas, mujeres y cómicos para todos ustedes, simpático púlbico», oyó a la salida las coplas ripiosas del ciego de los romances hablando de crímenes de Cuenca y de hijos naturales de Valladolid, vagabundeó un rato por las barracas de la verbena y persiguió a los muñecos del compadre Fidel hasta descansar en los pechos de «la mujer más forzuda del mundo», se encontró de un salto agazapado sobre la pantalla de 21 pulgadas que transmitía la corrida de los nueve millones, por buen nombre de la Beneficencia, callejón del Gato arriba zumbó más tarde en el club Revertito mientras se sudaba la creación exclusiva *Angelitos negros*, versión especial de *Los Titanes del Sonido*, para sirvientas, horteras y militares sin graduación, manchando unas portadas de libros —Espronceda, don Ángel de Saavedra, Campoamor— en la librería más culta de la ciudad, en fin, acabó rendido sobre la caja de un aparato de radio que ofrecía «Aquí, Radio Andorra, emisión de discos dedicados... [García Pintado, 1975, 8].

Basándose en técnicas colectivas, a las que habían accedido a partir de la experimentación con los modelos teatrales rituales que llegaban del extranjero, el grupo comenzó con la creación de imágenes que expresasen los diversos temas que se proponían, siempre con el fin de profundizar en el imaginario colectivo que subyacía a la sociedad española del momento:

Se improvisaba sobre los diferentes temas y cada uno iba produciendo lo que le sugería el tema, esto se grababa en magnetofón y se analizaba para su posible puesta en escena. Tras las oportunas cribas los temas quedaron reducidos a siete temas: la propiedad, la publicidad, la televisión, el imperialismo, la burguesía, la familia, el sexo [Tábano/Madres del Córdero, oct. 1970, 37].

Aunque en principio se pensó en la división del grupo en dos equipos, uno, para el texto y, otro, para las improvisaciones, la distancia que existía entre ambos aconsejó la división del montaje sin fragmentar las diversas funciones. Generalmente, tras las improvisaciones se redactaban los textos. De este modo, se obtenía una estructura a modo de collage basada en una heterogénea yuxtaposición de elementos, esquema propio de la revista o el musical que ofrecía una gran libertad formal para la utilización de unos y otros códigos.²⁶⁶ Otro elemento fundamental que se pondría de moda en esta nueva corriente de teatro popular fue la introducción de música en directo que fuese acompañando el espectáculo. El plano musical se presentaba como el elemento más aconsejable para la unión de las diversas escenas. El grupo de música folk Las Madres del

²⁶⁶ Anteriormente a *Castañuela 70*, recién terminado el montaje de *El juego de los dominantes*, el grupo intentó ya una creación colectiva en la que aparecían los antecedentes del famoso espectáculo. Se trataba de una exposición en cuadros que presentasen las diferentes situaciones por las que tenía que pasar un español medio: «la inscripción en el Registro Civil, la primera comunión, la escuela, la “mili”, etcétera» [Margallo, 1975, 32]. Aunque el proyecto se abandonó pronto, ya estaban en él algunos de los rasgos de *Castañuela 70*, como un texto y unos lenguajes de fácil comprensión, la búsqueda de un público mayoritario, las canciones, la instrumentalización de los lugares comunes o los dobles sentidos. Esta estructura narrativa, desde una perspectiva cercana a la primera persona, ya que la acción se catalizaba a través de los puntos de vista de un personaje central, anticipaba un modelo teatral que se extendería años después en montajes igualmente faranduleros que retomaban los códigos de la feria de barraca, como *La Murga*, de Alfonso Jiménez Romero y Francisco Díaz Velázquez.

Cordero recurrió a instrumentos populares como el merlitón,²⁶⁷ el cencerro, la pandereta y, por supuesto, las castañuelas para la creación de una música que dotase a la obra de un ritmo alegre y ágil, elemental y pegadizo, que permitiese la libre sucesión de cuadros, bailes y canciones.

El espectáculo estaba compuesto de nueve cuadros a través de los que se desplegaba una frenética sucesión de códigos culturales y referencias a la sociedad española media contemporánea del espectador que, a lo largo de la burda representación de los diferentes números, canciones y bailes, no dejaba de descubrir las más inesperadas referencias, en clave paródica, a su mundo cotidiano.²⁶⁸ Romances, refranes, coplas, novela y revista del corazón, consultorios sentimentales, *slogans*, versos célebres y títulos de la literatura española, programas televisivos lacrimógenos, cine americano, fútbol, seriales radiofónicos, canciones sentimentales, zarzuela y —de fondo, sobrevolando toda la representación y proporcionando un marco estructural— los códigos de la revista española fueron algunos de los lenguajes a los que la obra recurrió para realizar una parodia de los lugares comunes más frecuentados por la sociedad media española.

El primer cuadro, «Cada mochuelo a su olivo», consistía, a través de una suerte de moderno romance de ciegos y con referencias cómicas a conocidas piezas

²⁶⁷ Especie de extraño pito que les sirvió para ridiculizar el pasodoble *Campanera* con el que se abría el espectáculo.

²⁶⁸ El texto de la representación fue publicado por *Primer Acto*, 125 (oct. 1970), pp. 46-60. El espectáculo mereció una cantidad ingente de reseñas y rápidos análisis por parte de la prensa periódica y especializada, aunque no se pueda decir lo mismo en lo referente a investigadores e historiadores posteriores. Entre estos últimos, hay que destacar el análisis que realiza Nieva [1977] del texto y su representación, desvelando muchas de las constantes claves y guiños que escondía el espectáculo. El montaje conoció una sorprendente reposición veinte años más tarde, *Castañuela 90*, en la que se mantenía el espíritu paródico del primero, conservando su primera parte casi íntegra y creando números nuevos para la segunda. La sátira del mundo americano a través del cine hollywoodiense era sustituida, por ejemplo, por una parodia del mundo alemán a través de la ópera con referencias a la unión europea.

de la poesía popular, en una crítica del régimen latifundista andaluz y, en general, del capitalismo: «La calandria se había muerto / y no cantaba, ya no; / por eso sin contestarle / se quedaba el ruiseñor. / La calandria se había muerto / que no lo quiso ver, no, / que los olivos plantados / fueran de un solo señor» [48]. Un narrador acompañado de la guitarra introducía una estructura narrativa de marcado tono popular: «Para grandes y pequeños / y me refiero a mi edad / está escrita aquesta historia / para decir la verdad» [48]. Estructura propia de literatura de cordel a la que se le podía buscar numerosos parentescos entre las últimas propuestas de esta dramaturgia popular, como las famosas *Historias del desdichado Juan de Buenalma*, de Los Goliardos. Un coro patriotero vitoreando «las maravillas» del mundo andaluz: «¡Viva Jaén!» y exaltando el espíritu nacional establecía el contraste burlesco.

El resto de los cuadros se iban desarrollando sobre esquemas repetitivos, tanto escénica, como literariamente, de elemental, pero eficaz fuerza teatral. Entre ellos, alcanzó especial fortuna por la desgarradora fuerza paródica el remedo macabro de un popular programa televisivo, «Reina por un día», el tercer cuadro, que utilizaba el título del drama de Luis Vélez de Guevara, *Reinar después de morir*, para adelantar el contenido del número y comenzar con la cruenta sátira. La coronación de una vieja muerta, concursante premiada tras toda una vida ejemplar de abnegación y servicio como madre española de innumerables hijos, llevada en silla de ruedas por su desconsolado esposo —que remitía a su vez a la coronación del cadáver de Inés de Castro en el drama clásico— culminaba con el vals que bailaba esta con el locutor, Darío Palé, como parte del premio de la «afortunada» concursante. El nombre del presentador —como indicó Nieva [1977]— aludía a la figura celtibérica del presentador de Televisión Española, Mario Cabré, ex torero y poeta, imagen del don Juan nacional. El inesperado reencuentro del viudo con su hijo, preparado ya con el ataúd de caoba para la madre, en la más «pura» línea del folletín televisivo, era otro de los aciertos del cómico cuadro. El siguiente número, que utilizaba los códigos de la popular superproducción norteamericana, dirigida y rodada en España por Samuel Broston, *La caída del Imperio Romano*, parodiaba el imperialismo yanqui, haciendo al joven príncipe romano saludar al emperador

con la música de *Hello, Dolly*. Este número fue el que sufrió más duramente los estragos de Censura, de ahí que en toda la parte final, los intérpretes se limitasen a decir: «la, la, la», truco que el público, ávido de cazar contenidos cifrados, no tardó en detectar con su consecuente efecto cómico. La técnica se popularizó pronto entre los grupos independientes. Así, progresivamente, se iba pasando «revista» a diferentes tópicos de la sociedad española actual, la hipocresía en las relaciones sociales, el *snobismo*, la familia —detrás de la cual el público disfrutó de alusiones veladas a la unidad nacional de España—, las relaciones sentimentales de las «niñas» de la pequeña burguesía, en «Amor a la española con cebolla», o la grandilocuencia romántica del honor calderoniano en «Don Álvaro o la fuerza del sino», en el que Don Álvaro y el hermano de Leonor combatían a ritmo de pasodoble.

La constante parodia a lo largo de todo el espectáculo de los movimientos escénicos de la revista, con sus simétricas evoluciones circulares y una forzada sonrisa fija en el público, así como el tópico «final de fiesta», cantado y bailado, con el que se cerraba cada número, encontraba el clímax en la apoteosis final, que, con toda suerte de gasas, lentejuelas, farolillos y guirnaldas, representaba el imperdonable descenso de todo el elenco escaleras abajo para esperar, con el paseíllo formado, a la *supervedette* que hacía su estelar aparición final tras la elevación de una inmensa castañuela de fondo. Para este último número, el atuendo neutro con que se habían vestido los intérpretes, aparecía ahora recubierto por prendas propias de la fiesta flamenca: «El efecto de ver aparecer los pantalones vaqueros por debajo de las mantillas y las cortas batas de cola, era algo verdaderamente siniestro, que deshacía toda la aparente espectacularidad folklórica» [Nieva, 1977, 206]. La misma delgadez de la joven «*supervedette*», con los vaqueros asomando por debajo, esforzándose en su papel de «flamencona de postal», se convertía en un esperpéntico cuadro que aniquilaba cualquier asomo de reverencialidad hacia el tradicional folclorismo y los valores que este encarnaba. Ellos aparecían con sombrero cordobés y chaquetilla flamenca y ellas, además del ridículo vestido de cola, salían con las consabidas peinetas, mantillas y abanicos. Como refería Nieva, la parodia final del género *revisteril* tan español obtenía tal

éxito que había que repetir varias veces el número de la «estelar» aparición. El «glamour» de las lentejuelas terminaba transformado en un burdo panel descolgado del techo en el que los actores asomaban sus cabezas para retratarse adquiriendo la imagen de los personajes dibujados que aparecían bajo sus rostros, el espectáculo celtibérico: un futbolista, un torero, un burgués con su coche, una gitana, un bailador, un cura y una monja. El resto de la escenografía tuvo como constante la absoluta simplicidad, la economía de medios y la funcionalidad. Siete cubos de madera pintados de diversos colores e introducidos por los mismos intérpretes con una letra en unos de sus lados servían de silla, trono, pedestal o para formar palabras. Un telón de papel, cuya patente pobreza de material enfatizaba la deliberada tosquedad que caracterizó la obra, se utilizó como fondo en el cuadro séptimo. El mismo telón, puesto del revés por los actores, mostraba la plaza de toros con la que culminaba el número. Los músicos salían vestidos con uniformes que recordaban a una orquesta de pueblo, salvo los pantalones cortos, unos a rayas y otros de flores, con una gran pajarita al cuello, de modo que se consiguiese la unión entre lo burdo y la burla.

El tono de tosca improvisación buscado por los intérpretes²⁶⁹ denunciaba constantemente la falsedad de lo que se mostraba en escena y enfatizaba la parodia subrayando la teatralidad de unos códigos ya de por sí suficientemente teatrales: «se trataba de recoger esa torpeza de la revista, esa cosa burda a nivel de lenguaje,

²⁶⁹ El carácter de espontaneidad, improvisación y hasta tosquedad en la interpretación es comparable con el que buscaron muchos otros grupos que intentaron crear un teatro popular. Si bien, otros grupos, como Els Joglars, llegaban a este tono tosco e improvisado a través de la preparación de los medios de expresión física y el ensayo, Tábano logró un efecto parecido por obligación más que por preparación, dado el escaso tiempo de ensayo y el que tan solo dos de sus miembros hubiesen realizado anteriormente teatro profesional. Sin embargo, esta impresión de inexperiencia, tan difícil de adquirir por medios técnicos, favoreció el burdo tono paródico de toda la obra y la destrucción de los diversos códigos populares de los que se sirvió. Así lo admitió el propio grupo [Tábano/Madres del Cordero, oct. 1970, 39]: «Aunque esta torpeza no molestara en ocasiones en que se defendía un espectáculo deliberadamente torpe, en otras significó resolver el problema multiplicando las escenas de conjunto, los coros, etc., sin otra finalidad que eludir las deficiencias individuales».

y cambiándola de signo, convertirla, pasando del chiste verde, del chiste erótico, al chiste político, al chiste cachondo» [«Con Tábano...», oct. 1970]. La burda recreación plástica de un mundo familiar al espectador a través de los mismos códigos con los que este se expresaba en la sociedad española fue el gran acierto que explicaba la resonancia que adquirió el montaje. En palabras de Nieva [1977, 206-207]:

Lo importante de todo esto ha sido el efecto plástico de conjunto: la sucesión de decorados, los trajes de guardarropía, los desplantes gallardos de los muchachos, los contoneos y sonrisas falsas de la supervedette, los torpes bailes de las chicas del coro, la falsedad (teatralidad) radical de toda la escena y su referencia irónica a tantos espectáculos que todos hemos visto.

Tanto los figurines neutros, ropas habituales de los propios actores, su presentación al comienzo del montaje como tales actores, con sus verdaderos nombres, como el modo de interpretación, de una deliberada falta de perfección, buscaban la complicidad del público, sintiéndose más próximos al espectador que a la propia obra que están realizando. Este, a su vez, se veía indentificado en la figura de estos jóvenes que supuestamente rechazaban su calidad de profesionales para presentarse —y esto ya era parte de la representación, aunque coincidiese con la realidad— como aficionados sin demasiada pericia. El grado de complicidad que el espectáculo llegaba a establecer con el espectador constituía la base para la eficacia comunicativa y crítica de este. El actor debía aparecer como un joven común, al igual que muchos otros, que mostraba su visión de la realidad, sin negar, sino al contrario, enfatizando hasta el extremo la convencionalidad y artificiosidad de sus modos de expresión, desvelando la falsedad y hasta el engaño de los mecanismos teatrales a partir de su propio funcionamiento. El teatro, denunciando la convencionalidad de sus propios códigos, superaba el continuo reproche de instrumento de engaño o enajenación que las jóvenes generaciones parecían hacerle:

Los actores trabajaban con sus pantalones vaqueros no por otra razón, sino porque aparecían en el escenario como tales actores que buscaban una complicidad con el espectador al que mostraban por las claras su visión crítica de la realidad, «disfrazándose» delante de ellos. Todo el espectáculo daba la impresión de que lo que hacían los actores lo podía hacer cualquiera. Este era el pretendido aire de desenfadado y de fiesta que tenía *Castañuela* y uno de sus mayores aciertos. Los demás elementos escenográficos no hacían más que corroborar esto, dando ese aspecto positivo de espontaneidad que caracterizaba el montaje [Tábano, 1975a 40].

A través de un ritmo vivo, un aire desenfadado y una cómica teatralidad preñada de referencias para el espectador contemporáneo, Tábano conseguía mantener atrapada la atención del espectador, que no decaía durante todo el espectáculo: «Lo nuevo no es tanto el mensaje como el tono, el sentido del humor: ironía, desgarró, cinismo; o, como ellos dicen, cachondeo. Después se pondrá de moda hablar del “desmadre”» [Nieva, 1977, 210]. Efectivamente, Tábano había conseguido que el teatro volviese a ser diversión, entretenimiento y espectáculo, siguiendo el primer requisito que Brecht imponía al arte escénico en su difundida obra teórica: «Otra de las cuestiones que nos parecía importante era el buen humor, que el público lo pasara “bomba”, que el público se divirtiera» [«Con Tábano...», oct. 1970, 41]. A partir de un teatro de diversión y sátira, de ironía y dobles sentidos, de humor y guiños, el grupo pretendía romper con la fuerte corriente desarrollada a lo largo de los años sesenta de arte comprometido, serio y trascendental, de teorías aburridas, didacticismo, planfletos y sesudas estrategias reflejadas en un teatro claro y denso. La música buscaba igualmente ese tono popular y desenfadado que rompiese con la manida canción protesta y trascendental, se intentaba una forma musical alegre, pero llena de sobreentendidos, subrayados por la expresión escénica. De esta suerte, el grupo teatral y el musical se complementaron en la búsqueda de un modo diferente de crear una expresión artística de tono popular que implicaba un nuevo

funcionamiento de la crítica social, más críptica, llena de sobreentendidos, más sugerida que expuesta:

Las Madres del Cordero nacieron como reacción, intentando arrinconar la canción panfleto. Esta canción panfleto que ya existía, que ya rodaba por la universidad, que daba las cosas completamente claras y servía solo para la exaltación en un momento dado, quedándose en la superficie. Surgió entonces la canción satírica que hablaba de las cosas, rozaba las cosas para dar a entender muchas más [«Con Tábano...», oct. 1970, 44].

El espectáculo se estrenó dentro del ciclo de TNCE organizado por Mario Antolín y celebrado los domingos en el Teatro Marquina el 21 de junio de 1970 y volvió a representarse, junto con *La sesión* del TEI, el 5 de julio como colofón al ciclo. La primera representación conoció ya una sala desbordada por espectadores que al grito de «teatro popular» habían arrollado al portero. La sorpresa que causó la representación era imaginable, máxime cuando la obra fue programada tras las *Oraciones laicas del siglo XX* del grupo de la Escuela Dramática Taller 1, cuyo título anticipaba ya el tono ritualista de esta. Los actores salían en vaqueros, declaraban sus verdaderos nombres y profesiones bajo un claroscuro cenital y un serio ambiente de trascendencia que hizo al público temerse otro de esos «orgánicos y sesudos» experimentos artaudianos inspirados en el Living Theater, sin embargo, el alegre impacto no se hizo esperar:

La rigidez se desvaneció, los cuerpos se engolfaron en pitos y palmas, y lució el sol de España ascendente e imperial, mientras los músicos de Las Madres del Cordero, con sus fachas desternillantes y su refrescante desfachatez, atacaban brillantemente su original versión del hit internacional *Campera* [García Pintado, 1975, 9].

Tras una breve gira a la que acompañó el escándalo y la polémica y que llegó hasta el Teatro Romea a finales de julio, el audaz empresario del Teatro de la Comedia, Tirso Escudero, decidió probar suerte con el espectáculo de Tábano

durante el mes de setiembre. De modo que, el 21 de agosto, para sorpresa de toda la profesión, un grupo independiente subía a un teatro comercial proporcionándole pingües beneficios. Debido en parte a los desórdenes producidos por un grupo de agitadores que se identificaron como Guerrilleros de Cristo Rey, tras 88 representaciones de resonante éxito nacional, la obra fue interrumpida el 28 de setiembre por la policía y prohibida para su exhibición tanto en Madrid como en provincias. El éxito de público en un teatro comercial era la señal evidente de que su fórmula de teatro popular había funcionado, descubriendo a todo un público mayoritario dispuesto a sostenerla en condiciones comerciales normales. Fernández-Santos [nov. 1970] consideró su recepción un «pequeño escándalo» devenido en «suceso nacional» y señaló que hubo quien interrumpió el descanso estival para asistir a la obra en Madrid: «el éxito se tornaba peligrosamente en “suceso”». Ante la imposibilidad de representarla en España, el grupo decidió recurrir a la gira por los núcleos de emigrantes españoles en Europa conoció 21 representaciones más ante unos 400 espectadores [García Pintado, 1975].

El espectáculo fue respaldada de manera unánime por toda la crítica, incluso los aspectos más deficientes como la realización interpretativa o literaria fueron justificados por el resultado de conjunto. La prensa madrileña [Álvaro, 1971, 94-97] elogió su frescura y la propuesta de un teatro verdaderamente popular que no renunciaba, sin embargo, a la crítica social. Marquerie (*Pueblo*) destacó igualmente la realización escénica: «Intérpretes y músicos cantan y bailan con perfecto sentido de la caricatura y de la parodia, y tienen algo de “murgas”, de “comparsa”, de “chirigotas” gaditanas, pero en un plano elevado de lo popular hasta lo intelectual, ya que su humor, intencionado y sarcástico, es de tono actualísimo» [97]. Álvarez (*Arriba*) reflejó el ambiente de total entusiasmo que supo provocar el espectáculo: «¡Magnífico grupo! Las ovaciones, los gritos de entusiasmo, se multiplicaron constantemente. Yo me uní a la fiesta con mucho gusto» [97]. Monleón [5.9.1970], remitiéndose a la definición que daba Quinto [mar. 1965] de teatro popular, lo presentó como «un verdadero acto de liberación, de desahogo de los más y reflexión de no sé cuantos [...] hasta un censor salía feliz y sonriente» y citó los antecedentes que habían supuesto los cafés-teatro en

Madrid, especialmente el Ismael, y la Cova del Drac en Barcelona. No obstante, apuntó el bajo nivel técnico y el tono «hasta colegial» que a veces tenía el espectáculo, solo justificado por el acierto demostrado en los temas y códigos formales escogidos. López Sancho [Fernández Torres y Pérez Coterillo, 1975, 74] elogió la modernidad del sentido teatral de la obra, sin embargo le negó la condición de verdadera obra de arte escénico: «el jovial espectáculo es poco más que una alegre fiesta colegial de fin de curso o una divertida humorada de chicos y chicas en fiesta benéfica de buena sociedad y no tiene verdaderos quilates de artes escénico». Fernández-Santos [nov. 1970] también mencionó la función liberadora de un espectáculo que presentaba de manera desenfadada y alegre los tabúes y frustraciones del español medio: «un hombre oprimido que ve su opresión reflejada indirectamente, bufamente, desolemnizada y desacralizada, en un escenario libre y, momentáneamente, liberador».

Menos entusiasta fue la mayor parte de la crítica barcelonesa que subrayó la superficialidad del reflejo social, así como su carácter progre, folclórico y burgués. Sans [8.8.1970a] lo definió como «un disparate cargado con un poco de dinamita más ruidosa que peligrosa, dinamita fabricada en casa, humilde, simpática, dócil y sonriente, muy sonriente». Tan solo Pérez de Olaguer [Fernández Torres y Pérez Coterillo, 1975, 77] lo justificó por su validez crítica ante públicos mayoritarios. Igualmente, Fernández-Santos salía al paso de cierta acusación de superficialidad o trivialidad que tuvo el espectáculo:

Construido *Castañuela 70* con elementos pobres, superficiales e incluso groseros, creo que hay hondura, sagacidad y libertad en el engarce escénico de tales elementos en sí triviales [...] Todo lo que el espectáculo tiene de burdo y grosero en sus materiales y formas lo tiene de sutil e inteligente en sus mecanismos de comunicación con el público.

Sin dejar de señalar cierto aspecto «demasiado ingenuo, demasiado escolar», Doménech [feb. 1973, 70] aceptó también, años después, la beneficiosa influencia que la obra tuvo en el panorama teatral español: «trajo a nuestros escenarios un

estímulo de autenticidad y espontaneidad, cuya influencia formal se puede apreciar en espectáculo posteriores, aunque sin la misma carga crítica». Nieva [1977], que no dejó de denunciar las excesivas repeticiones de las fórmulas tanto escénicas como literarias, así como el escaso valor del texto, destacó, no obstante, la eficacia comunicativa lograda por Tábaro, la instrumentalización crítica a través de la parodia de uno de los géneros verdaderamente más populares del teatro español de los años sesenta y la defensa que hacía el grupo de un concepto diferente de lo popular que partía del rechazo de los tópicos burgueses:

La contraestética contracultural de *Castañuela* no permite otra interpretación: desmitificación y desmitificación de lo «popular» como convención burguesa, e igualmente de cualquier otro concepto de dignidad y respetabilidad. Su final, como burla de la revista popular española, apoteosis de un subgénero, es un interesante documento escénico [213].

VIII. 5. EL TEATRO CLÁSICO Y LOS NUEVOS LENGUAJES

Al igual que el desarrollo de los códigos afines a la farsa ejercieron una marcada influencia en la revitalización de los clásicos, la conquista para la escena de nuevas formas parateatrales como el *music-hall*, la revista, o técnicas como la reinstrumentalización paródica de otros códigos como la alta comedia o la zarzuela dejaron notar también su impronta en la puesta en escena del teatro clásico. Las interrupciones musicales, la introducción de una orquesta de rock en escena, los continuos bailes y canciones populares se revelaron como eficaces medios técnicos para imprimir a los grandes textos un ritmo ágil y un tono divertido y espectacular. El modelo de los famosos musicales americanos como *Hair*, *Jesucristo Super-Star* o *Godspell* estuvo presente en algunos de estos montajes.²⁷⁰ Entre los exponentes

²⁷⁰ Algunos de estos espectáculos conocieron excelentes realizaciones en España, como, por ejemplo, el montaje de *Godspell*, de Stephen Schwartz y John-Michael Tebelak, dirigido por este último al frente de una compañía de jóvenes actores españoles. La obra conoció más de 500

más destacados de esta corriente de renovación del teatro clásico que tuvo lugar desde los primeros años setenta, se pueden destacar los siguientes montajes: *Lo que te dé la gana*, del TEI (1971), *Mirandolina*, bajo la dirección de Juan Guerrero Zamora (1972), *Arniches Super-Star*, por la cooperativa 16 Actores Asociados (1973), *Marta, La Piadosa*, dirigido por Antonio González Vergel (1973) y *La nueva fierecilla domada*, también bajo la batuta de Juan Guerrero Zamora (1975).

El montaje del TEI, *Lo que te dé la gana*, basado en la versión musical de *Noche de reyes*, de William Shakespeare, realizada por Hal Hester y Danny Apolinar, sirvió para inaugurar el 7 de julio de 1971, junto con *La sesión*, la pequeña sala recién adquirida por el grupo en la calle Magallanes. El espectáculo fue dirigido por Francisco Ramos, bajo la supervisión de William Layton, con coreografía de Arnold Tabourelli, figurines de Begoña Valle y música de Pilar Francés. La obra sorprendió positivamente a la crítica madrileña [Álvaro, 1972, 211-216] y obtuvo todo el respaldo del público que la mantuvo en cartel durante el resto del año. La agilidad rítmica, el tono alegre y desenfadado, la orquesta en directo, las canciones y los bailes no impidieron, sin embargo, el seguimiento respetuoso del texto clásico. El TEI desarrolló las posibilidades espectaculares que ofrecía el enredo shakespeariano. Al mismo tiempo, se introdujeron citas actuales, como retratos de personajes célebres subrayados con humorísticos comentarios o alusiones mordaces a la realidad social española. García Pavón (*Nuevo Diario*) describió así el espectáculo: «Es un espléndido y ordenado barullo de movimiento casi continuo y acelerado, un divertido lío —perfectamente dosificado— en el que se mezclan diálogos y canciones, carreras y sentencias de personajes famosos populares, gritos y marchas triunfales» [213]. Los elogios de la crítica fueron casi unánimes. Álvaro calificó la interpretación como una «delicia», destacando lo que

representaciones en el Teatro Marquina, donde se estrenó el 2 de octubre de 1974. Toda la crítica valoró la novedad formal, así como la calidad de la realización, que alcanzó resonancia en toda España. Incluso la crítica social más comprometida, como Fernández-Santos [feb. 1975], elogió el juego escénico, la belleza formal y la imaginación de que se hacía alarde.

esta tuvo de «movimiento, alegría, gracia, frescura en todos y cada uno de los intérpretes» [215].

Un año más tarde, Juan Guerrero Zamora, a partir de la obra de Carlo Goldoni, *La locandiera*, montó un alegre espectáculo de tono popular con el que obtuvo un sensacional éxito por toda España, *Mirandolina en su posada hace lo que de la gana*. El montaje, subtítulo «festejo popular con bailes y muchas canciones» se caracterizó por el aire festivo al que contribuyó la orquesta de rock en directo. Los actores bailaban, se referían con pantomimas a las canciones y corrían en un clima de alegre distensión. A pesar de los rasgos populares que predominaron, como el ritmo folclórico o las veintidós canciones italianas, como *Bella ciao*, seleccionadas y adaptadas por el mismo director, se mantuvo un tono cultista que alejaba la obra de la estética consolidada por el grupo Tábano. La escenografía, diseñada igualmente por el director, huyo, por ejemplo, del alegre cromatismo frecuente en este tipo de montajes, para construir un espacio dominado por el blanco de las sábanas que rodeaban la escena. La interpretación estuvo encabezada por Nuria Torray, que desarrolló el personaje de la Posadera con soltura, desenfado y gracia a través de los irónicos diálogos, las canciones y los bailes. El humor, sencillez y frescura de la *Mirandolina* quedaban enfatizados frente a la hipocresía y vanidad que caracterizaba los farsescos tipos sociales, como el nuevo rico o el aristócrata arruinado, interpretados por Carlos Lemos y Luis Torner, respectivamente. Un coro se encargaba de cambiar el *atrezzo*, así como de buscar la espectacularidad de la plástica a través de un movimiento constante. La obra se estrenó en Madrid el 26 de octubre de 1972 en el Reina Victoria, de donde pasó al Cómico, superando las 300 representaciones. La crítica madrileña [Álvaro, 1973, 204-207] elogió de modo entusiasta la frescura, picardía y gracia del alegre espectáculo, así como el trabajo de interpretación de Nuria Torray.

Los nuevos modos de creación teatral y el rechazo a la rígida jerarquía que imponía el teatro tradicional fueron llegando a la escena estable. En 1973 se formaba una de las primeras cooperativas profesionales, integrada por dieciséis actores que, bajo la batuta del director uruguayo Antonio Larreta, emprendían la

realización de un espectáculo que pretendía ser diferente, en el que cada actor se convirtiese igualmente en creador.²⁷¹ Para este fin, se recurrió a la obra de Arniches con el propósito de expresar el clásico sainete a través de nuevos lenguajes y técnicas de creación teatral. Se recurrió a la música de Rafael Calleja, Inocencio Guerrero, José Estremo, Ruperto Chapí y José Serrano, interpretadas por una pequeña orquesta en director, y la parodia de géneros teatrales populares como la zarzuela, la revista o el sainete, para construir un espectáculo divertido que lograra la atracción de grandes públicos. El montaje constaba de dos partes: la primera, sobre el sainete *El señor Badanas* y la zarzuela en un acto *La estrella Olympia*, de Arniches; la segunda se trataba de una versión arnichesca de *Bola de sebo*, de Guy de Maupassant. En ambas, el autor alicantino fue el punto de partida para lograr un espectáculo cómico moderno en la línea del *music-hall*, construido sobre la sátira de los tópicos de la sociedad y la moral de la clase española pequeño burguesa, con abundantes imágenes de ilustraciones «camp». Además se insertaron fragmentos de otras obras y canciones como *Don Quintín, el amargao*, *El puñao de rosas* o *La canción del olvido*. La coreografía para los bailes estuvo al cuidado de Alberto Portillo. Los decorados, de una gran simplicidad de medios, fueron de Miguel Barreto, y los figurines de Victoria Montes y Luis G. Carreño.

El montaje se estrenó el 14 de junio de 1973 en el Teatro Goya y aunque la crítica madrileña [Álvaro, 1974, 26-29] le fue favorable, el público no refrendó la aprobación de la prensa y no llegó a las cien representaciones. La mayor parte de las firmas elogiaron su carácter ligero y popular. Así, por ejemplo, Prego (*ABC*) se refirió a él en los siguientes términos: «Números coreográficos, canciones alusivas,

²⁷¹ Gerardo Malla, uno de los promotores de la cooperativa, explicaba los objetivos de la nueva formación teatral de «eliminar la dependencia de la empresa de compañía, de poder abordar los espectáculos desde un criterio mucho más colectivo, etc... Esta necesidad, para una gran parte de la profesión —la más joven, la que vive en medios universitarios— significa una mayor exigencia en el trabajo y al mismo tiempo se corresponde con la depauperación del teatro comercial y su permanente situación de crisis. [...] las compañías obedecen criterios muy personales y la opción a intervenir es mínima. Las limitaciones comienzan ya con el texto que se te da y terminan con la imposición del último detalle. La diferencia es sustancial» [Pérez Coterillo (entr.), jul. 1973, 15].

escenas mimadas a lo grotesco, pusieron ante un público juvenil las posibilidades que ofrece aquel teatro popular al que tantos ascos se le hicieron» [28]. Molla [1993] elogió igualmente los resultados obtenidos: «Canciones, bailes, movimientos de opereta o de comedia musical engastan el texto sólidamente en un conjunto muy fluido y ligero, con múltiples aciertos de escenografía y de humor de fondo» [48]. Sin embargo, los mismos creadores reconocieron ciertas deficiencias en los resultados, excesivamente deslavazados debido a la falta de integración de una compañía recién formada que, antes de llegar a conocerse y crear una metodología unitaria, se vio obligada a estrenar la obra de forma precipitada. Aunque se había fracasado en la recreación cómica de una época, se acertó en la construcción de una obra divertida, de puro entretenimiento para grandes públicos sin mayores pretensiones. De este modo, uno de los coordinadores del espectáculo, Francisco Díaz Velázquez, admitía el principal fallo formal: «El resultado de la aportación de ideas, con un coordinador que tiene la obligación de aceptarlas y encajarlas unas con otras, sólo podía ser un mosaico. Eso es el espectáculo. Un mosaico, puede resultar alegre, colorista y divertido o todo lo contrario» [Pérez Coterillo (entr.), jul. 1973, 17].

En 1973, Alberto González Vergel, director del Teatro Español, llevaba adelante su proyecto de renovación de los clásicos recurriendo, en esta ocasión, a las formas escénicas del musical para llegar a una presentación ágil, desenfadada y atractiva de un clásico. El director murciano tomó como punto de partida la obra de Tirso de Molina *Marta, la Piadosa* para realizar una crítica, a través de códigos espectaculares modernos, de la hipocresía, la falsa moral y otras lacras sociales. Si antes era Mirandolina la que puso en evidencia las máscaras sociales, ahora era Marta quien —apoyada por numerosos bailables y cantables— profería un grito de vitalidad y frescura en medio de un ambiente de mediocridad y represión social. El adaptador, Jaime Capmany, que también puso letras a las canciones, aligeró el texto, suprimiendo todo aquello que pudiese dificultar una comunicación sencilla y directa, como los personajes de don Juan, don Diego y el criado López. Emilio Burgos mantuvo, no obstante, la decoración y los figurines de la época. Se buscó una interpretación desenvuelta, graciosa, pero burlona al mismo tiempo.

Encabezaba el elenco María Fernanda D'Ocón, acompañada por Guillermo Marín y Julita Trujillo en los papeles principales. El grupo Célula proporcionó música a un grupo de baile de más de veinte intérpretes. La coreografía estuvo a cargo de Sandra Le Broq.

El espectáculo se estrenó el 5 de diciembre de 1973 en el Teatro Español con un sorprendente éxito de público que lo mantuvo en cartelera durante más de seis meses y trescientas representaciones. Sin embargo, la crítica, a pesar de mostrar unanimidad en los elogios a la realización formal del montaje, se dividió ante la justificación del despliegue de música, canciones, bailes y coreografías. Si unos calificaron el montaje como una excelente actualización de un clásico, otros criticaron la libre instrumentalización del texto de *Tirso de Molina* y la gratuidad de la brillante pantalla formal. Gómez Ortiz (*Nuevo Diario*), por ejemplo, alabó la armonización del verso clásico con la música moderna: «¡Qué maravilla de equilibrio entre el verso de ayer y los ritmos del día!» [Álvaro, 1974, 62], describiendo el espectáculo de la siguiente manera: «No se les concedía descanso a los espectadores, pero tampoco se les embarullaba. Todo era diáfano, claro, mas no quieto. Deslumbrante ir y venir de los bailarines, que entraban y salían en el momento justo y se desplegaban disciplinados para dejar el sosiego exigido por la palabra de esta finísima comedia de enredo». Otros, sin embargo, como Adolfo Prego (*ABC*) o Lázaro Carreter (*Gaceta Ilustrada*), si bien reconocieron la alegría y vitalidad del montaje, denunciaron la gratuita utilización del clásico. Coincidiendo con estos, Monleón [28.7.1973] señaló el abuso de ciertas formas musicales extendidas a raíz del éxito de creaciones americanas como *Hair* o *West Side Story*. En consecuencia, lo que en unos años fue rupturista o renovador, ahora aparecía como algo *kitsch*, artificial y falso. Valle [22.12.1973], que tituló su reseña «*Marta, superstar*», presentó la obra como una sorpresiva pirueta que únicamente buscaba mantener la atención del público y hacerle reír a través de los números cómicos, sin que la renovación formal aportase una nueva lectura del texto.

En 1975, volvía Juan Guerrero Zamora a presentar un clásico a través de las formas escénicas del musical. En esta ocasión, recurrió a la obra de

Shakespeare *La fierecilla domada* para, en tono popular y alegre, realizar un alegato en favor de la libertad de la mujer. El montaje contó con los medios de un teatro nacional, de los que careció la *Mirandolina*, lo cual se tradujo en una afortunada recreación plástica, así como en una espectacular coreografía, al cuidado, una vez más, de Sandra Le Broq, que movió a 50 actores en escena. Tanto la estilizada escenografía de Jaime Queralt como los barrocos figurines de Matías Montero intentaron evocar un ambiente callejero de inspiración italiana, a lo que contribuyó el tono de farsa popular, repleta de movimiento, animación y griterío. Nuria Torray, al frente del reparto, volvía a realizar un alarde de vitalidad y resistencia física. La obra, bajo el título de *La nueva fierecilla domada*, fue estrenada el 31 de marzo de 1975 en el Teatro Español. Aunque la crítica [Álvaro, 1976, 72-76] no dejó de elogiar la espectacularidad del montaje, rechazó casi de manera unánime la tergiversación que el director había realizado sobre el original shakespeariano, convirtiéndolo en un pobre alegato en favor de la mujer. En cualquier caso, la obra no alcanzó la fortuna de la *Mirandolina*. Díez Crespo (*El Alcázar*) elogió el espectáculo por su plasticidad y calidad de musical, «un “musical” sencillamente endiablado por su ritmo y su inquietante peripecia» [74], pero lo censuró en cuanto adaptación del texto isabelino. Prego (*ABC*) lo calificó de «espectáculo total» y alabó el trabajo de la protagonista y Amorós (*Ya*) se refirió a la obra como «un montaje verdaderamente espectacular, lleno de colorido y movimiento barroco» [75]. Lázaro Carreter (*Gaceta Ilustrada*), señaló, sin embargo, el «derroche al servicio de una idea equivocada» y Corbalán (*Informaciones*), recordando el hábil espectáculo de la *Mirandolina*, subrayó la diferencia que existía entre Goldoni y Shakespeare y la equivocación de aplicar un mismo tratamiento escénico: «Pienso que si para Goldoni sirvió para aclararlo y explicarlo, en el caso del inglés se ha producido confusión y desvirtuación» [76].

VIII. 6. TEATRO DE MUÑECOS: Putxinel·lis Claca

El renovado interés por los títeres y la proliferación de grupos, escuelas y festivales de marionetas es otro fenómeno que debe ser entendido dentro de la corriente de recuperación y construcción de un teatro popular. El área catalana

[Porras, 1981] destacó por el nivel de actividad y experimentación dentro de este tipo de teatro. Después del difícil período de la primera posguerra, en el que figuras como Ezequiel Vigués, «Didó», cuya labor se remontaba a los primeros años treinta, o Harry V. Tozer, al frente de Las Marionetas de Barcelona, mantuvieron viva la rica tradición de teatro para muñecos, hubo que esperar a los primeros años setenta para detectar un decidido auge de esta modalidad de teatro popular, protagonizada por el surgimiento de numerosos grupos. Muestra de esta renovada atención fue la creación en 1972 en el Institut del Teatre de la Secció de Titelles i Marionetes «Juli Pi». Junto con el taller, dirigido por Tozer, se organizaron exposiciones que recuperasen la historia y la tradición de este arte, representaciones y una ampliación del programa a tres cursos, al que se unieron nuevos profesores como Joan Andreu Vallvé y Josep Maria Carbonell, directores a su vez del grupo L'Espantall (1970). Un año más tarde y con la esperanza de devolverle al teatro de marionetas la popularidad de la que gozó en el pasado, se organizó el Festival de Titelles de Barcelona. En su segunda edición, en 1974, acudieron ya alrededor de 20.000 espectadores, entre ellos la mitad fueron niños que se beneficiaron de entradas a precio reducido. Junto a todos los grupos catalanes del momento, intervino una buena representación de formaciones extranjeras. Al mismo tiempo tuvo lugar una exposición monográfica sobre las marionetas catalanas. En 1975, el III Festival Internacional de Marionetas se desarrolló al mismo tiempo en el Palau de la Música Catalana, el Institut del Teatre y en el Saló del Tinell. En diez días tuvieron lugar más de cincuenta representaciones, protagonizadas por dieciocho compañías de nueve nacionalidades distintas, a las que asistieron en torno a los treinta y dos mil adultos y doce mil niños. Se impulsó la Exposición de Información sobre las Tradiciones, a la que se añadió un taller. Paralelamente, los ciclos anuales de teatro infantil Teatre per a Nois i Noies de Cavall Fort fueron reflejando en sus programaciones un creciente protagonismo de montajes para marionetas.

La creación del Festival supuso un eficaz incentivo para la creación de nuevos grupos de teatro de títeres que iniciaron su actividad en torno a 1973, como Badabadoc, Caps de Cartró, Dits i Ninots, Grup de Teresetes, Titelles Naip

o L'Estaquirot, precedidos ya por aquellos que fueron surgiendo en los últimos años sesenta, como L'Espantall o Titelles Garibaldis. Entre estos últimos destacó una de las formaciones líderes de la renovación del teatro de títeres en Cataluña, Putxinel.lis Claca, convertido después en Claca Teatre. Se fundó en 1968 y desde entonces intentó conjugar las tradiciones populares catalanas con la introducción de nuevos elementos de renovación formal. Joan Baixas y Teresa Calafell fueron los creadores, a los que se unieron numerosos colaboradores que han intervenido en unos u otros montajes. El teatro de títeres se ha desarrollado tradicionalmente en estrecha relación con las corrientes culturales y artísticas más populares. Así pues, el renovado interés despertado por este tipo de teatro se explicaba también por la posibilidad que ofrecían de llegar a formas artísticas mayoritarias de honda tradición popular. De esta manera, declaraba Putxinel.lis Claca: «Prácticamente tenemos una única fuente, que es nuestro propio folklore, cuentos, canciones, adivinanzas, juegos de palabras, tipos populares, romances, poemas, etc.» [Porrás, 1981, 238]. El primitivismo y la sencillez de estos códigos escénicos presentaban también la posibilidad de crear un teatro a partir de medios expresivos mínimos en consonancia con las búsquedas formales del teatro más vanguardista: «L'auge del teatre de ninots és un fet inqüestionable d'uns anys ençà; la gamma de possibilitats expressives que rau en els titelles ha interessat diversos grups formats per persones joves, que sense menysprear la rica tradició autòctona dels putxinel.lis, s'han lliurat a la investigació» [Fàbregas, 1990, 169].

Baixas y Calafell basaron sus creaciones en la economía de elementos, la simplicidad de las tramas, frecuentemente tomadas de narraciones populares, la enfatización de la pobreza y cotidianeidad de los materiales y la participación del público infantil en escena. El nivel de investigación formal fue creciendo a medida que se sucedieron sus espectáculos. Progresivamente, los títeres de guantes se fueron mezclando con muñecos, títeres de cuerda y hasta con los mismos manipuladores de las marionetas, que se incluían en la acción de la obra. Entre sus primeros montajes cabe destacar, *Rondallas*, título genérico que enmarcaba una selección de diferentes cuentos populares: *Mestre Mateu*, en transcripción de Francesc Maspons, adaptaciones de *El caragol* y *El lleó i la lleona*, realizadas por

Joan Amades, las traducciones de Maria Aurèlia Capmany de *Els fadrins y Boquet, boquill* y la dramatización de una rondalla mallorquina por Jaume Vidal i Alcover, *N'Espardenyeta*, que ocupaba la primera parte del espectáculo. En el montaje, estrenado el 15 de febrero de 1970 en el Cavall Fort, intervinieron Joan Baixas, Ignasi Subirats, Teresa Calafell y Francesc Pi de la Serra. La obra acababa con la participación de los niños en el escenario para corear canciones y utilizar los instrumentos que se les proporcionaba. Fàbregas [1987, 68] elogió la bella recreación plástica de imágenes populares, la sencillez de los lenguajes utilizados (muñecos, marionetas y objetos recortados en cartón) y la consecución de «un món ple de fantasia, de suggestió, on grans i petits fàcilment es retroben i es reconeixen».

El 7 de febrero de 1971 presentaban en el mismo festival, siguiendo con esta línea dramática, *Calaix de sastre*, donde se agruparon diversas obras, algunas de ellas pertenecientes a su anterior montaje, como la afortunada *N'Espardenyeta*, a la que se unió *Breu record de Tirant el blanc*, —adaptación de Maria Aurèlia Capmany del clásico catalán—,²⁷² otras rondallas aplicadas por Joan Amades al folclore catalán y fragmentos de Xavier Romeu. Se recurrió de nuevo a las más diversas técnicas y códigos —diferentes tipos de marionetas, muñecos e insólitos objetos que terminaban cobrando vida— para crear un mundo imaginario de preciosa factura estética. Baixas y Calafell llevaron más allá la investigación escénica para conseguir crear, en palabras de Fàbregas [1987, 152], «un dels spectacles més intel·ligents, més atrevits, més divertits que hom pot veure a casa

²⁷² Esta obra había sido estrenada ya en teatro para actores en el Romea dentro del Ciclo Cavall Fort el 16 de febrero de 1969 por la EADAG, bajo dirección de Josep Maria de Sagarra, y un elenco encabezado por nombres como Josep Montanyès, Joan Vallès, Biel Moll o Jordi Pau. El espectáculo constituyó un verdadero éxito de público y crítica, que resaltó el excelente nivel de creatividad y fantasía alcanzado: «Un juego policromo conseguido a base de tres tonos: blanco, negro y rojo. Los ligeros toques de purpurina, hacían resaltar más aún el contraste flamígero que imperaba. Sólo por un momento, una masa azul tripartita cruzó el escenario: nada menos que la representación simbólica del Mare Nostrum, cuando la nave de “Tirant” llega a Constantinopla. Un murmullo de admiración primero, un aplauso espontáneo después, acogió aquel oleaje tan bien ideado, tan real entre el convencionalismo y fantasía» [Díaz Plaja, 221.2.1969].

nostra. I no solament a casa nostra, sinó a casa de molts veïns». El nivel de experimentación fue más allá en su siguiente montaje, uno de los más famosos del grupo, *El conte de les aigües*, donde sustituyeron el castillo de títeres por una gran tabla negra detrás de la cual, perfectamente a la vista de los espectadores, se situaban los manipuladores. Se trataba de un bello poema de amor, de estructura narrativa y aire de épica antigua, donde los fenómenos naturales y el paso de las estaciones adquirirían protagonismo. Un ritmo lento, subrayado por sonidos producidos por instrumentos diversos, y una cuidada recreación plástica caracterizaron el espectáculo, presentado el 10 de febrero de 1974 en el Teatro Romea, siempre en el marco del Cavall Fort. La popularidad y la difusión alcanzada por este grupo a través de innumerables representaciones en toda clase de escenarios tanto en el área catalana como en el resto de Europa, Israel, Estados Unidos, Países del Este es un claro testimonio del nivel de expresión y renovación que han conseguido dentro del teatro de muñecos.

VIII. 7. EL TEATRO CIRCENSE

1. Tábano

A partir de Castañuela 70, Tábano desarrolló una dramaturgia unitaria basada en los nuevos lenguajes escénicos populares que los grupos independientes comenzaron a descubrir en sistemas culturales mayoritarios y códigos artísticos espectaculares de carácter parateatral:

Castañuela 70 significó para nosotros el encuentro de una línea que hemos adoptado como forma de expresión propia y a la que hemos sometido a nuestra peculiar evolución. [...] En realidad continuamos dentro del amplio campo de la cultura popular: el espectáculo de circo, de revista, de fiesta y de jarana, porque, desde el principio, hemos puesto en la base de nuestro trabajo un planteamiento de radical sencillez [Pérez Coterillo (entr.), dic. 1972, 10].

No obstante, la utilización de estos diferentes lenguajes fueron evolucionando. Comenzaron centrándose en la instrumentalización de las formas de la revista musical, para continuar hacia elementos tomados de otras expresiones artísticas de marcado carácter espectacular como el circo. Dentro siempre de un teatro festivo, de ritmo vivo, con un componente musical fundamental sobre melodías populares y una estructura de rápida yuxtaposición de escenas cortas, el mundo del circo y sus formas de expresión se manifestó como un excelente modelo hacia el cual el teatro, como reacción ante las corrientes intimistas y minoritarias, debía evolucionar en la búsqueda de un público popular que volviese a encontrar en la escena una verdadera fiesta de movimientos, ritmos, colores y música.

El siguiente espectáculo de Tábaro, *Piensa mal y acertarás*, exhibido igualmente en circuitos europeos tras su prohibición en España, comenzó ya con esta evolución desde las formas de la revista hacia otros códigos igualmente mayoritarios y marcadamente espectaculares como los de la barraca de feria o los del circo. La obra constó de una serie de números y canciones ambientados en la Edad Media. Se buscó una mayor unidad a través de algunos elementos comunes como la escenografía, que representaba una feria con varias barracas: del teatro, la educación, el amor, los verdugos, la canción y el circo. Sin embargo, se repetió la estructura esencial de revista en la que a las escenas dialogadas le sucedían números cantados por los mismos actores. Tras la separación del grupo musical Madres del Cordero después de la prohibición de *Castañuela 70*, cuatro músicos incorporados al grupo se hicieron cargo de la adaptación e interpretación musical. No obstante, siguiendo con la creación colectiva, todos los miembros supervisaron los fragmentos musicales así como los textos: «Esta vez es completamente colectivo. No hay texto escrito por cualquiera de nosotros que no haya sido examinado y reformado por todos. Incluso hay letras de canciones hechas entre todos durante los ensayos» [Monleón (entr.), 8.5.1971, 39].

Con los siguientes montajes tampoco tuvieron mejor suerte. De cómo el señor Mockinpott consiguió liberarse de sus padecimientos, de Peter Weiss, no llegó a conocer ni siquiera el estreno. La siguiente obra, aunque prohibida tras el

día de su estreno, alcanzó a tener una notable proyección en la prensa así como en los muchos aficionados que comenzaban a seguir de cerca al ya mítico grupo. Tábano volvió a recurrir a una obra de autor con deseo de superar la mera fragmentación y evolucionar hacia un producto más unitario, pero cuyo texto dramático garantizase a su vez el desarrollo de la dramaturgia propia del grupo y asegurase la libertad creativa. En la línea del teatro épico popular, se eligió la famosa obra de Jordi Teixidor *El retablo del flautista*, adaptación social del conocido cuento alemán sobre el flautista de Hamelin. Tanto el autor del texto, como el de la música, Carlos Berga, dieron su consentimiento para su adaptación. Esencialmente, se mantuvo la misma línea dramática, incluso musicalmente: «Como músicos nos interesaba sobre todo la sencillez, lo asequible, una alegría directa, y también, y esto era bastante importante, un punto de vista crítico de las músicas que tratábamos» [Mendo, 1975, 36]. La escenografía se vio determinada por el escenario del Teatro Reina Victoria donde se iba a representar: ciclorama y cajas laterales. A través de unos pliegos de colores planos sobre un escenario blanco y el carácter simple y primitivo de las construcciones se buscaba un tono infantil e ingenuo como elemento distanciador. Los figurines, de igual diseño para todos dentro de la anarquía cromática, se distinguieron por elementos claves como el cinturón o el gorro de inspiración medieval. Lo apresurado de los ensayos hizo que la escenografía —tratada al modo tradicional— tuviese que ser de encargo e incorporada a la obra tres días antes del estreno, sin posibilidades de experimentar sobre su funcionalidad escénica. En posteriores representaciones en el extranjero, el decorado se vio reducido al púlpito de los discursos y a unos cubos polifuncionales.

El espectáculo fue estrenado el 4 de agosto de 1971 y, a pesar de la efímera vida de este en los escenarios españoles, así como lo poco propicio de la fecha de su representación, la rápida leyenda extendida en torno a Tábano hizo que más de 500 personas se quedaran en la calle el día del estreno. La predisposición del público, entregado de antemano a la obra, no pudo ser mayor:

La aparición del grupo por el pasillo de butacas, y su recorrido hasta el escenario al ritmo de la charanga optimista y burlona, fue recibida por el público puesto en pie, que aplaudía a rabiar con una emoción a flor de piel, en respetuoso homenaje de admiración por sus aventuras desventuradas. La acción de la obra fue interrumpida en más de veinte ocasiones por bravos y aplausos, sobre todo en la primera parte [García Pintado, 1975, 12-13].

No obstante, la crítica no pudo evitar tomar como punto de referencia constante la sombra de Castañuela 70, bajo la cual, *El retablo del flautista* presentaba una menor frescura e ingenio, así como eficacia en las indirectas y guiños que tanto renombre dio a su anterior obra. A pesar de todo, la recepción siguió siendo positiva en términos generales, destacándose la espontaneidad, la sátira, el humor y el desenfado del montaje. Ya en este momento, se empezó a dar la voz de alarma sobre el peligro que podía correr el grupo de anquilosarse cómodamente en una determinada fórmula teatral dominada por su alegre superficialidad.

En difíciles condiciones económicas, el grupo emprendió otra gira de 58 días por Europa. A raíz de la representación en el Teatro Hot de La Haya, consiguieron organizar una exposición subasta en el Círculo Artístico de dicha ciudad con ciento once obras de artistas españoles y holandeses. Con los cuadros restantes todavía se pudo realizar otra exposición en Toulouse y otra en Madrid, de liquidación, en la galería de El Coleccionista, coincidiendo ya con el estreno de su siguiente montaje, *El retablillo de don Cristóbal*, de Federico García Lorca, en octubre de 1972. Ya antes, el grupo había ensayado una peculiar representación de *El retablo de las maravillas*, que luego se abandonó. En incógnito e impulsados por la perentoria situación económica, realizaron también una temporada en el café-teatro Ismael con Mary Bloom, que los incondicionales del grupo, dispuestos siempre a descubrir todo tipo de claves, abarrotaron los fines de semana. Se trataba de un espectáculo de cabaret sin mayores pretensiones que acababa con un número musical en el que se actuaba al mismo tiempo que se cantaban obras de Brassens, Aute y otros. Sin embargo, hay que destacar que la creación musical ya no se

limitaba a la inserción de canciones que uniesen las escenas o ilustrasen la obra, sino que esta comenzaba a convertirse en un punto de partida para su construcción: «por primera vez, y esto era lo más importante, aparecen aquí ilustraciones musicales, no canciones, que servían para subrayar una escena, marcar el ritmo de otra o hacer de intermedio entre cuadro y cuadro» [Mendo, 1975, 37]. Algunos miembros también trabajaron en televisión y Marsillach recurrió a todo el grupo para ciertas escenas de su película *Flor de Santidad*.

Con *El retablillo de don Cristóbal*, Tábano consolidó la estética circense ya apuntada en *Piensa mal y acertarás*. El grupo consideró este montaje como el resultado de sus precipitadas experiencias anteriores, la formulación escénica resultante de los lenguajes con los que se había ido trabajando hasta el momento:

Con él se nos ha presentado la ocasión de asumir de una manera consciente y madura toda nuestra alborotada trayectoria. Desde un punto de vista estético es un espectáculo que hemos trabajado con calma, sin la urgencia de unas fechas ni de un contrato; es un poco la suma de todas las experiencias del grupo reunidas en un esfuerzo de imaginación y creatividad» [Pérez Coterillo (entr.), dic. 1972, 11].

El grupo abordó, por primera vez de manera directa, las formas circenses por las que siempre se había sentido atraído: «Saltos de mortal hechura, equilibrios de “¡ay, ay, ay! que se cae” en la cuerda fofa, los angustiosos intentos de una inteligente y tenaz zorrita hasta lograr escalar los peldaños en arriesgado “boca boca” con Petrita» [Buendía (entr.), mar. 1974]. El espectáculo aportó una versión formalmente moderna de la obra lorquiana que aportase a la representación farsesca tradicional —a la que se recurrió a menudo durante los años sesenta— una mayor eficacia comunicativa y un poder superior de atracción de grandes públicos —objetivo primordial del teatro popular—: «Desde el principio se aceptó por unanimidad darle a todo el montaje un ambiente de circo que tenía que ver —pensábamos— con la obra para guiñol que García Lorca había escrito» [Mendo, 1975, 37]. Dada la brevedad del texto lorquiano, la obra se abría y se cerraba con

dos escenas añadidas. Los prolegómenos, de marcado carácter espectacular, consistían en unos divertidos ejercicios circenses con aros y escalera de burda factura y tosca realización. En la representación de la farsa guiñolesca, con algún que otro añadido, se buscó la despreocupada jocosidad y el alegre ritmo del teatro de muñecos. El planteamiento dramático estuvo basado en el constante juego entre el ser y el parecer que proponía el texto de García Lorca. El personaje de Doña Rosita fue representado por dos actrices dependiendo que fuese la virtuosa, hipócrita y reprimida o la verdadera, vitalista y sexuada. Como colofón de la farsa, Tábaro preparó un grotesco recital en la línea de lo que ya se había experimentado en *Mary Bloom*:

Interveníamos los cuatro músicos, vestidos y maquillados de payasos y empleando tal cantidad de instrumentos (saxo, trompeta, bombardino, violín, contrabajo, banjo, batería, guitarra eléctrica, armónica, mirlitón, percusión diversa, etc.) que llegábamos a abrumar al público y a crear un ambiente de delirio y juerga general tal que hasta nosotros nos emocionábamos [Mendo, 1975, 37].

La jerarquización de los elementos escénicos, así como el modo de creación, varió con respecto a montajes anteriores. La composición musical ya no se realizó paralelamente a la obra, para luego añadirle las letras, sino que se compuso «en y durante los ensayos» [Mendo, 1975, 37]: «Al mismo tiempo que se inventaban los trucos escénicos fue surgiendo la música o al revés, el tema musical precedía o motivaba un juego escénico determinado. Esta yuxtaposición dio como fruto una conjunción poco habitual en el teatro al uso» [37]. Escenas de escaso texto fueron alargadas a base de números musicales acompañados de la interpretación de los actores. Aunque se incorporaron nuevos instrumentos como el saxofón, la flauta (ya utilizada en *Mary Bloom*), la trompeta o incluso el bombardino, la batería fue uno de los que más desarrolló toda su gama de posibilidades. Cada caída o golpe era acompañado de la correspondiente percusión que remitía al teatro de muñecos de García Lorca o al mundo más contemporáneo de los cómics. Los ritmos respondieron igualmente a una gran variedad, desde

boleros y vales a la adaptación de temas folclóricos como El vito o un ragtime de los años veinte, aunque en la mayoría de los casos fueron composiciones originales.

Corrigiendo los errores cometidos en el montaje anterior, se rechazó cualquier posibilidad de creación a través de encargos, así como la utilización de elementos que no respondieran a una necesidad real de la obra surgida a lo largo de los ensayos: «El baúl que aparecía en el escenario como un caja de sorpresas era el mismo baúl con el que los actores habían trabajado e improvisado día tras día» [Tábano, 1975a, 42]. La sencilla escenografía, de carácter elemental, así como los figurines, trataron de desarrollar el aspecto ingenuo y primitivo de la poesía lorquiana. La estética circense que caracterizó todos los elementos escénicos, desde el movimiento o la entonación hasta los figurines, se reveló como un eficaz medio de comunicación escénica directa. El tono grandilocuente del presentador, los constantes lugares comunes, la acentuación de la parodia por medio del contraste entre la supuesta dificultad del número que el «estimado público» iba a presenciar y la simplicidad de los ejercicios, que además acababan de forma deliberadamente imperfecta, fueron algunos de los rasgos que caracterizaron el espectáculo.

La obra se estrenó en el Pequeño Teatro Magallanes el 30 de octubre de 1972, donde se mantuvo hasta el 8 de enero de 1973, fecha en la que comenzó una gira por España hasta su participación en Nancy en mayo de 1973, a partir de la que se inició un breve recorrido por Europa junto con Castañuela 70. En agosto de este año se presentaba en el V Festival Latinoamericano de Manizales en Colombia, desde donde pasó a los festivales de Bogotá, Caracas y Puerto Rico. El espectáculo fue reivindicado por el propio grupo como uno de sus montajes de su primera época más cuidados formalmente. García Pintado [1975, 15] lo calificó como «uno de los más perfectos del grupo», juicio en el que coincidió la crítica madrileña [Álvaro, 1973, 102-104]. Marquerie (Pueblo) elogió los eficaces recursos circenses ya adelantados en el prólogo:

donde la «banda» y los actuantes realizan sensacionales apuntes paródicos y caricaturescos de los ejercicios en la pista. Ese mismo aire circense es el que anima luego la farsa garcía lorquiana, con respecto total del texto, pero felices interpolaciones plásticas, tales como las figuras anverso y reverso, la duplicidad de un mismo personaje o lo que suele llamarse «entrada cómica del espejo», que tanta fama dio a los inolvidables Fratellini. De este modo consiguen efectos y sorpresas inéditas que van acentuando y subrayando las intenciones del original, y que incluso lo dotan de una dimensión nueva [Álvaro, 1973, 103].

Doménech [feb. 1973, 71] lo presentó como la prueba que demostraba que el grupo «no sólo tiene buenas intenciones, sino que también ha sido capaz de resolver problemas dramáticos planteados por un texto de categoría». El crítico destacó la eficacia de los números circenses: «constituyen un gran hallazgo, su gracia es enorme».

El sector más comprometido de la crítica no dejó de señalar cierta gratuidad, falta de compromiso social y carencia de esa fuerza satírica que había dado fama a Castañuela 70. En cierto modo, la atenuación de las aristas críticas del montaje era el precio que el grupo debía pagar para lograr de nuevo el acceso a los escenarios españoles. Así lo hizo constar Rodolf Sirera: «Tábano ha conseguido, por fin, romper con el mutismo impuesto. No ha sido un grito demasiado potente todavía, y esto se lo han achacado muchos críticos. Pero las opciones posibles tampoco debieron ser muchas» [Fernández Torres y Pérez Coterillo, 1975, 83].

La toma de contacto con la realidad latinoamericana y su teatro social produjo una honda crisis en el grupo, hasta el punto de que varios de sus miembros decidieron quedarse allí, y el resto, ocho de los quince integrantes que fueron a América, acordaron tres meses de suspensión de las actividades antes de emprender un nuevo proyecto: «Para Tábano la experiencia americana supuso la necesidad de forzarnos a buscar un método de trabajo más coherente y el concretar con una serie de grupos con amplia experiencia en esta lucha teatral» [«Con los de

Tábano...», jun.-jul. 1974, 25]. El siguiente espectáculo vino a desarrollar la dramaturgia circense consolidada con *El retablillo de don Cristóbal*:

Esta investigación sobre los resultados de este montaje, el comprobar función tras función lo positivo de haber incorporado elementos circenses en vestuario, escenografía y montaje y su poder de captación con vistas a un público popular, nos llevó a trabajar en este aspecto y plantearnos el montaje de *Los últimos...* [Tábano, 1975a, 42].

Para este fin, el Grand Magic Circus se reveló como el modelo ideal. Tábano descubrió en el grupo liderado por Jérôme Savary el tipo de teatro circense que venía persiguiendo, de modo que trataron de adaptarlo a su propia idiosincrasia. Se tomó como punto de partida el espectáculo colectivo de la formación francesa *Veinte días de soledad de Robinson Crusoe*, o veinte años de aventura y amor en la adaptación de Vicente Romero publicada poco antes bajo el título *Los últimos días de soledad de Robinson Crusoe*.²⁷³ Tábano pasó a un segundo plano las escenas iniciales con las que comenzaba la obra, relativas a la soledad del hombre en la sociedad industrial, y lo convirtió en un «retablo del egoísmo, del explotador, del hombre que “trepa” en una sociedad capitalista en busca de su propio “imperio”» [«Con los de Tábano...», jun.-jul. 1974, 26]. Tan solo en un par de momentos se alcanzaba un tono trascendente relativo a la soledad del hombre. No se llegaba a desarrollar el mito de Robinson Crusoe solitario en la ista, aunque el conocimiento general de este sí se utilizaba para acentuar la comicidad de las diferentes escenas: Robinson convertido en un trepa que terminaba siendo el amo del país. El grupo, convertido en el Gran Tábano Circus, se mantenía en la línea estética lúdica y colorista, de ritmo ágil y sucesión vertiginosa de rápidos números escénicos:

El aspecto formal y el aire tabanil creo que es el espectáculo que lo da más, porque hay elementos de circo más que nunca, acrobacias, música, gags,

²⁷³ *Primer Acto*, 159-160 (ag.-set. 1973), pp. 76-99.

muchos gags... Yo creo que se alcanza un poco la «culmination». Teníamos ganas locas de meternos con el circo. En el Retablillo ya se daba algo, y fue una especie de entretenimiento para los actores, de transpasar los personajes al circo [Buendía (entr.), mar. 1974, 14].

Los actores, ataviados al modo circense, recibían al público en el vestíbulo, donde todo cobraba ya un cierto ambiente de barraca de feria o circo ambulante. La música, realizada paralelamente por los cuatro músicos —a pesar de que ya habían decidido seguir de forma independiente— volvió a ocupar un lugar importante. Trampolino, un presentador de circo, iba narrando la historia del naufragio, ofreciendo un marco formal en el que se insertaban los diferentes cuadros, a modo de números circenses de consistencia y autonomía propia, que se sucedían a lo largo del espectáculo. Estos no buscaron el planteamiento de una línea argumental, sino que se presentaron como una constelación de acciones intercambiables.

Tras el intento frustrado de conseguir una carpa en la que representar la obra por pueblos y barrios, se construyeron su propio escenario, que constaba de una plataforma central, cuadrada, de dos metros de lado, situada entre el público, unida por medio de una pasarela a un escenario con prolongaciones laterales. La adquisición de un espacio propio y autónomo de los teatros o lugares donde debieran actuar, les permitió desarrollar un espectáculo en el que la disposición espacial se convertía en punto de partida decisivo para la creación teatral. Este heterogéneo dispositivo escénico permitía el desarrollo de diversos espacios, un contacto más directo con el público, especialmente desde la pasarela donde se desarrollaban los bailes y la plataforma central, y la superación de las divisiones del teatro más convencional. La necesidad de enfrentarse con el público desde diferentes puntos imprimió al montaje un nuevo ritmo y ayudó a los actores a adquirir una mayor destreza y libertad formal:

Este espectáculo aporta a los actores tábanos soltura, desparpajo, libertad de movimientos, seguridad... La sucesión endiablada de cuadros, la ruptura espacial, la posibilidad de jugar con animales vivos o figurados, con trucos

de prestidigitación y el contacto tangible y sensual con el espectador, el ritmo que le impone su propia música... todo contribuyó a hacer más maduro a Tábano y a que sus leales espectadores le disculparan haber sustituido la agresividad ideológica, siempre esperada, por una agresividad formal no precisamente inútil [García Pintado, 1976, 16].

El resto de la decoración consistía en una serie de telones pintados, recreando la línea estética de los del Teatro de La Latina. Numerosos y dispares elementos de atrezzo completaban la escenografía: un dragón, un barco, muñecos de guiñol... Siguiendo con el rechazo a la incorporación de cualquier elemento que no hubiese probado previamente su funcionalidad, los figurines fueron creados por el mismo grupo a lo largo de varios ensayos con unas y otras posibilidades: «El vestuario se iba haciendo con las aportaciones de todos los actores y el resultado se integró perfectamente en el montaje, reforzando la espectacularidad y adaptándose perfectamente a las necesidades de los actores» [Tábano, 1975a, 42]. Para su confección se utilizaron retazos de telas y trajes viejos.

La obra se estrenó —en uno de los muchos intentos por descentralizar la actividad teatral— en el Pabellón de Deportes de Salamanca la noche del 29 de marzo de 1974, donde se ofrecieron cuatro actuaciones con una excelente acogida por parte del público, que era recibido ya en la calle por un ambiente de circo. El 20 de mayo de 1974, el espectáculo llegó al Teatro Monumental de Madrid. A pesar de que la búsqueda de un nuevo espacio escénico autónomo fue promovida por el deseo de alcanzar una mayor libertad de movimiento en las giras por los pueblos, los resultados fueron justamente los contrarios. El pesado dispositivo (dos furgonetas y cinco tarimas) significó una dificultad insalvable para la fácil movilidad del grupo, aunque surgieron otro tipo de circuitos a través de Ayuntamientos y Comisiones de Festejos que proporcionaron representaciones rentables con entradas a bajo precio y asistencia masiva de públicos populares:

Las tradicionales (Cajas de Ahorro, Colegios Mayores, Asociaciones culturales...) se ven sustituidas por comisiones de festejos, ayuntamientos,

que permiten una explotación más rentable del montaje y te posibilitan llegar a más gente, pues los precios son más bajos. En suma, sustituyes un circuito de carácter marcadamente culturalista por otro más popular [Equipo Pipirijaina, 1975, 63].

A estas alturas ya se había revelado como un factor fundamental para el desarrollo de un teatro popular la supervivencia de los grupos independientes y la lucha contra la centralización, la organización de circuitos de exhibición a través de animadores, organizadores o, más recientemente, gestores culturales que informasen sobre las diferentes posibilidades de representación en cada región.

La recepción crítica más positiva elogió el montaje centrándose en su marcado aspecto lúdico. Fernández-Santos [Fernández Torres y Pérez Coterillo, 1975, 85] destacó la importancia de devolverle al teatro su carácter de sana diversión, el componente festivo que se le suponía al teatro primitivo: «Conseguir la carcajada espontánea del espectador, mediante ese humor crítico, desmitologizador y hasta desgarrado en ocasiones, que caracteriza a Tábano, es tarea difícil y meritoria». Fernández Torres y Pérez Coterillo [1975, 85] matizaron que el objetivo último que se perseguía a través de la diversión no era «otro que la diversión misma», como medio de denuncia de «la falta de capacidad para el juego que el actual sistema de clases impone a los hombres de esta sociedad». No obstante, Fernández-Torres [mayo 1974], en su reseña para Pipirijaina, criticó la fidelidad con la que el grupo siguió el texto, reduciéndose a una propuesta dramática insuficiente, que les hacía perder en el escenario la libertad de improvisación y el espontáneo tono de frescura que sí alcanzaron en el vestíbulo: «Tábano se ha pegado y doblgado excesivamente al texto y lo grave de esto no ha sido tanto que el espectáculo sea a veces rígido, falto de frescura, como que el público se desanime al ver que, en ocasiones, hay un quiero y no puedo en el esfuerzo por conseguir altos niveles de diversión». Por su parte, Pérez Coterillo destacó, por detrás del abigarrado panorama circense y festivo, la ausencia de crítica definida y un exceso de ambigüedad ideológica. El propio grupo aceptó el inconveniente que tenía el partir de un texto como el del Magic Circus abierto a

todo tipo de expresión formal: «No es que fuera reaccionario el espectáculo, que no lo era. Simplemente ocurría que su contenido era muy ambiguo, porque, a nivel ideológico, no planteaba nada de nada y, por lo tanto, no molestaba a nadie» [Equipo Pipirijaina, 1975, 61].

Nieva [mayo 1974] destacó el nivel de perfección formal que alcanzó el grupo en la realización: «A un buen compás de desarrollo, plásticamente perfecto, con trajes muy elaborados de carácter y, sobre todo, con un nuevo tipo de actor que [...] actúa y se mueve como jamás hemos visto producirse en nuestros escenarios». Rechazó, no obstante, la fidelidad a un modelo extranjero ajeno a la idiosincrasia española, cuando en cualquiera de los cuadros de Castañuela 70 habría habido «materia para un circo con más “fieras”». La recepción en la prensa periódica madrileña [Álvaro, 1975, 126-129] tuvo esta misma tendencia a destacar la ausencia de una verdadera propuesta dramática. Álvaro señaló el tono gratuito e improvisado de la obra. Esto no evitó, sin embargo, un resonante éxito de público en el Monumental, como relató, no sin cierto asombro, Lázaro Carreter (*Gaceta Ilustrada*):

Señores, qué jolgorio. El enorme cine Monumental, transformado accidentalmente en teatro, se llenó hasta sus más altas escayolas la noche del 20 de abril con el público mejor dispuesto que nunca he visto congregado para aplaudir un estreno. Ni que decir tiene que cumplió sus propósitos, y que el más leve incidente escénico echaba a volar ovaciones como bandadas de palomas excitadas por el barrunto de no sabe qué [Álvaro, 1975, 127].

Más negativas fueron las reseñas de Gómez Ortiz (Madrid) que acusó la reducción de la obra a un «puro movimiento, sin ton ni son, con muchas ingenuidades sosas, sin un texto mínimamente consistente» [Álvaro, 1975, 128] o el juicio de Prego (ABC): «A pesar del “happening”, a pesar del entusiasmo de todos los integrantes del Tábano, a pesar de una escenografía brillante y una música sugestiva, sólo queda en pie la parodia del circo que ocupa la primera parte, pero que se agota en

la segunda» [Álvaro, 1975, 129]. Se criticó la extrema fragmentación del montaje en sketches y la utilización de la historia de Robinson Crusoe como una mera excusa para hilvanar números espectaculares. El propio grupo aceptó ciertas deficiencias estructurales debidas a este excesivo esquematismo: «creemos que queda más la forma, el sentido de fiesta, que el propio contenido» [«Con los de Tábano...», jun.-jul. 1974, 26]. Desde esta perspectiva los mismos integrantes de Tábano consideraron «el retroceso que para el grupo puede haber significado este Robinson Crusoe con respecto al montaje de García Lorca» [Tábano, set. 1974, 45]. Tras este espectáculo, el grupo decidió volver a obras fáciles de transportar y sostenidas sobre un texto que ofreciese un contenido dramático fiable. El resultado fue *La ópera del bandido*, sobre el texto de John Gay en el que se basó Brecht para su *Die Dreigroschenoper*:

En este sentido, en cuanto a la consistencia de nuevos textos, sí que va a ver un cambio de rumbo en Tábano; queremos hacer textos que interesen y que tengan una historia construida, con solidez dramática. Queremos huir también de las «superproducciones» que cuestan mucho dinero. Queremos olvidarnos de todo esto y volver a lo que quepa en una furgoneta y lo que podamos llevar de un sitio a otro [Tábano, set. 1974, 48].

La sorprendente acogida de *Castañuela 70*, y su desarrollo en posteriores espectáculos con la introducción de nuevos lenguajes como el circense, se convirtió en un precedente y punto de referencia obligado en la recepción de producciones sucesivas que participaban de una estética popular similar. En este sentido, Sastre [Equipo Pipirijaina, 1975, 68] apuntó el peligro del enorme poder mimético de estos lenguajes mayoritarios, que si bien podían contener cierto fondo de sátira social, también podían incurrir fácilmente en esquemas anquilosados y carente de eficacia crítica. La estructuración en sketches, la versificación fácil, los ripios, la parodia de los lugares comunes y la música popular podía devenir pronto en un moda brillante, colorista y alegre, sin mayores pretensiones:

está fuera de toda duda que se ha dado un cierto mimetismo por parte de ciertos grupos, que han recogido parte del trabajo de Tábano de manera rígida, superficial, explotándolo en cierto sentido. Todo esto me hace preguntarme si no se darán ya en las propias bases de la fórmula Tábano todos los requisitos para que se produzca una trivialización. ¿No es un camino que no puede conducir más que al academicismo, a repetir una y otra vez un mismo espectáculo trivial?

No obstante, aceptando incluso los reparos a la eficacia social o política del nuevo modelo de teatro popular, Matilla [Equipo Pipirijaina, 1975, 68] respondió a Sastre aludiendo a otro tipo de eficacia: la eficacia comunicativa ante grandes públicos de extracción popular y la posibilidad de recuperarlos para el teatro:

Pienso que así se llega (como de hecho se ha llegado) a producir un tipo de teatro muy apto para introducir, a un tipo de gente que jamás ha estado en contacto con forma teatral alguna, en lo que es un montaje y, a partir de ahí, hacer avanzar a esa gente hacia montajes mucho más complejos. Se trata de espectáculos que procuran un primer contacto con un teatro de fiesta.

Frente a los juicios de otros grupos independientes que terminaron abrazando el sistema comercial convencidos de la inexistencia de un público popular de teatro tras la vuelta de su gira por los pueblos de España, como fue el caso de Los Goliardos,²⁷⁴ los resultados que ofrecía Tábano eran más optimistas. A diferencia del desánimo que terminó minando muchas de estas empresas teatrales

²⁷⁴ «Nuestra negación del teatro popular se fundamenta en la negación del pueblo como realidad política. Nos dimos cuenta de que el pueblo no es una categoría política ajustada y cierta, sino una categoría sentimental, premarxista, romántica y más propia de la Revolución Francesa. Es más adecuado hablar de clases sociales. Lo que se ha identificado como pueblo, a partir de "La Barraca", es el señor con boina, el proletario agrario. El proletario industrial, al menos en su relación con el teatro, todavía no ha tenido una actividad creadora y revulsiva. El proletariado agrario todavía no ha accedido a una cultura que le permita inscribirse dentro del devenir histórico, como un protagonista de la lucha» [Lacarra/Buendía, ab. 1974, 31].

de búsqueda de nuevos públicos marginales, la experiencia de los creadores de *Castañuela 70*, sin embargo de todos los esfuerzos, fue muy positiva: finalmente, parecía haber surgido un nuevo público para un teatro diferente:

El resultado ha sido bastante bueno dentro de sus limitaciones y hoy puede hablarse con toda la ironía que se quiera de que existe un nivel aceptable de circuitos “populares” frecuentados por personas “populares” interesadas en ver espectáculos “populares”, todo ello producto de causas complejas: desarrollo económico y aumento de las necesidades culturales en general y de las capas económicamente débiles en particular, extensión de la toma de conciencia crítica a la casi totalidad del país y en especial la aparición de un público joven importantísimo y radical que anima las actividades culturales en universidades, barrios y pueblos [Tábano, 1975b, 47].

2. Esperpento: de *Farsa y licencia de la reina castiza* (1969), de Ramón María del Valle-Inclán, a *Cuentos para la hora de acostarse* (1972), de Sean O’Casey

Siguiendo la evolución general de los grupos independientes, Esperpento también abandonó la corriente artaudiana experimentada con *Antígona* para emprender la búsqueda de una dramaturgia que surgiese de la verdadera cultura andaluza popular. En paralelo a la evolución que estaba teniendo lugar en Cataluña, con el teatro popular desarrollado en la EADAG y la Cova del Drac, en Madrid, con Tábano y su *Castañuela 70*, en Galicia, con el Teatro Circo de Manuel Lourenzo [1987; — y Pillado Mallor, 1979], en el País Vasco, con Akelarre, o, en Valencia, con Rodolf Sirera [1974] y grupos como Quart-23, Esperpento iniciaba igualmente la búsqueda de la expresión escénica de los rasgos que configurasen la identidad colectiva regional, en parte coincidentes con algunas propuestas surgidas en Madrid, donde existía una fuerte influencia andaluza debido a la emigración. Tal y como declaraban en el programa de mano de la *Farsa y licencia de la reina castiza*, el grupo abandonaba los experimentos para públicos universitarios para ir al encuentro de una amplia mayoría:

Nuestros amigos Stanislavski y Brecht nos aconsejaron que hiciéramos una vida más sana. Nada de encerrarse entre probetas y morteros. A la calle, al campo, a los pueblos. Seguimos su consejo y más fuertes y lozanos, recuperaba la salud mental, perdido cierto tufillo de pedantería universitaria volvemos a la Farsa y Licencia. [...] Olvidar era lo más urgente. Olvidar una visión culturalista. Olvidar una falsa enseñanza y tratar de retomar el hilo, roto en un momento dado. El doctorado lo obtuvimos en la barraca, en el circo, en el cabaret, en el teatro de variedades. Únicas cátedras autorizadas en nuestra circunstancia de espectáculos populares [Moreno, 1992, 128].²⁷⁵

Tras la prohibición de *Woyzeck*, de Georg Büchner, y de *La indagación*, de Peter Weiss —tanto por parte del autor como de la censura—, el grupo recurrió a algo menos problemático, pero de hondo arraigo popular: la farsa. Una vez más, una obra breve de carácter farsesco, parodia de la corte monárquica de Isabel II, se presentaba como el punto de partida propicio para desarrollar un tema actual a través de una puesta en escena creadora de códigos familiares a los grandes públicos. De un lado, la obra se estrenaba con total vigencia por el debate en torno a la monarquía como sistema de gobierno en España (a los pocos días de la representación se nombraba a Juan Carlos de Borbón legítimo sucesor de la nueva Monarquía), de otro lado, la farsa, como código escénico, remitía a un teatro primario, que se servía de sus elementos mínimos para volver a lo que fueron los orígenes del teatro popular: «Hablar de Farsa es como hablar de la niñez del teatro. De aquello que fue en un principio y de lo que solo conservamos, como de nuestra

²⁷⁵ El grupo Esperpento [ab. 1970] recordaba las muy diversas influencias que iban agitando la precaria vida teatral de los grupos jóvenes: «Pasó por España el Piccolo Teatro de Milán y lo acogimos como libertador de nuestra mostrenca esclavitud teatral. A continuación, llegó el Living de Nueva York y nos abrió las puertas para abandonar de una pajolera vez nuestro dilentantismo. [...] Nuestra atormentada mente buscaba la manera de ponerse a trabajar en serio, planteándose de una vez para siempre y abandonar definitivamente todo el lastre de teatro universitario y sesiones únicas» [29]. Entre los diferentes maestros, Stanislavski, Brecht o Artaud, el grupo no dejaba de confesar la deuda contraída con el teatro-circo de Manolita Chen, a cuyas representaciones en el Real de la Feria de Sevilla acudieron noche tras noche con papel y bolígrafo.

propia infancia, una imagen desrealizada por el tiempo y por lo que se nos dijo de cómo fue» [Morena, 1992, 128]. El teatro popular debía sostenerse, pues, sobre el imaginario colectivo de un pueblo, sobre los arquetipos del subconsciente, de tal modo que lograrse una comunicación con un público mayoritario a través de canales emocionales casi instintivos.

El montaje de la Farsa y licencia de la reina castiza fue dirigido por José María Rodríguez-Buzón, sobre un trabajo de dramaturgia del mismo director, junto con Antonio Andrés y Paco Senra, que a su vez puso música a la obra. Como ayudante de dirección contó con Alfonso Guerra —que más adelante llegaría a vicepresidente del Gobierno con el Partido Socialista Obrero Español—. El trabajo dramático, que se concibió como una creación de la obra a partir del mismo ejercicio de la puesta en escena, pero partiendo del respeto al texto, comenzó a desarrollar aquello que luego el grupo denominaría la «estética de lo borde», es decir, la autoafirmación radical de los elementos más arraigados del folclore y la cultura andaluza, liberados de tópicos y lugares comunes añadidos. Se buscó el rescate de aquellos rasgos que, enterrados, habían sobrevivido a las invasiones de la cultura oficial y a los estereotipos para turistas: «En la cultura popular o subcultura se podían encontrar elementos que habían escapado a la alienación del poder central y eran expresión del sentir de un pueblo oprimido» [Moreno, 1992, 100]. Esperpento [ab. 1970, 31] recurrió a la revista y a «esos espectáculos “fuertes” y chabacanos, frecuentados por gentes incultas y de mal gusto» como medio escénico más apropiado para la comunicación con un público no acostumbrado al teatro «oficial». La expresión de estos elementos se hacía posible a través de dicha «estética de lo borde»:

Borde como límite de algo, lo cual es la situación en que se encuentra el pueblo andaluz: está al borde de la Península, al borde Europa, al borde de una situación política, económica, social, etc.

Borde como modo popular de manifestarse que le lleva a adoptar una forma de contracultura, en contra de lo que se viene a entender como buena educación [101].

De esta suerte, la expresión de lo popular recibía una proyección social en la medida en que era la respuesta grosera, burda, airada e incluso violenta, pero al mismo tiempo desenfada y vitalista, del pueblo ante las invasiones del poder.

Si bien el grupo abandonó la vía del teatro de la crueldad —conservando, no obstante, los modos de creación escénica colectiva aprendidos de esta corriente—, siguió el modelo brechtiano en la utilización que el director alemán hacía del cabaret, la opereta u otros géneros populares. Una vez más el *music-hall*, el cine mudo, el teatro de cabaret, sin olvidar el eterno modelo del Teatro de Manolita Chen para el personaje de la Reina, interpretado por Amparo Rubiales, proporcionaron los códigos escénicos más eficaces para la comunicación contemporánea con un público socialmente amplio. Estos lenguajes populares estaban reinstrumentalizados de modo que adquiriesen una nueva carga crítica:

Brecht y Weill y su Ópera de dos centavos nos sirvieron de ejemplo para darle a los ritmos de moda, a los bailes populares, a todo aquello que guarda una relación con las sensaciones artísticas pasadas y presentes de nuestros conciudadanos, una vuelta que las haga aptas para una visión artística de nuestra realidad; de ahí su poder corrosivo, disgregante [Morena, 1992,109].

Se acentuaron los rasgos que ya Valle-Inclán introducía en su texto, como achulamiento, vulgaridad, carácter popular, adulterio, inmoralidad u homosexualidad, siempre buscando una deliberada mezcolanza de muy diversos lenguajes y técnicas escénicas. De este modo, la obra se iba acercando a esa corriente de teatro de cabaret basada en la fragmentación y el collage: «Todo ha servido para el montaje, no se ha desechado nada: canciones, chistes, gestos, situaciones ambiguas, equívocos y mucho juego sano, ingenuo, y mucha crítica mordaz» [Esperpento, ab. 1970]. Esto contribuía a la recuperación del aire primitivo y espontáneo de la barraca de ferias o su precedente más ilustre, el corral de comedias. Aunque se mantuvo intacto el texto, se introdujeron canciones

populares tomadas del Cancionero de Rodríguez Marín, cuyas letras guardaban relación con el reinado de Isabel II. Una vez más, un grupo de música folk, Las Manos, se encargó de la realización en directo de la música. Dos de los componentes, Eduardo López y Ramón Casajuana, permanecían como cantantes-espectadores que aportaban su propia lectura de la obra, sirviendo al mismo tiempo como elemento distanciador. Desafortunadamente, tras la representación de *Arahal*, un censor multó al grupo, que tuvo que sustituir las letras de las canciones por las acotaciones de Valle-Inclán, insertadas como comentarios a la obra. El decorado para las primeras representaciones lo hizo Carmen Laffón a carboncillo, representando el Palacio Real y el Campo del Moro. Para el Teatro Lope de Vega de Sevilla, Juan Carlos Alarcón diseñó los decorados que luego se llevarían al Festival de San Sebastián. Los figurines de Justo Ruiz, de acuerdo a la «estética de lo borde», no pudieron realizarse por falta de presupuesto, con lo cual tuvieron que actuar con un vestuario de alquiler.

La obra se estrenó en el Pabellón del Perú, en Sevilla, el 7 de junio de 1969. Un año más tarde, participó en el polémico Festival Cero de San Sebastián. La recepción fue controvertida, aunque predominó la crítica negativa a un montaje que fue acusado de superficial, llano e incluso clásico, quizá en comparación con los experimentos grotowskianos al uso en los últimos años sesenta. El mismo grupo [Moreno, 1992, 109] pensó en la mejor suerte que habrían corrido presentando el espectáculo de *Antígona*.

Después del Festival —como venía siendo común en la evolución de los grupos de teatro—, se produjo una fuerte crisis entre quienes concebían el teatro como un arma política y aquellos que decidieron imprimirle al grupo un carácter profesional. Algunos de los primeros integrantes de la formación abandonaron el colectivo y aparecieron los dos primeros actores liberados, Antonio Andrés y Roberto Quintana. El siguiente montaje de relevancia que vio la luz —continuador de la estética de la escena popular andaluza iniciada con *Farsa* y licencia de la reina castiza— fue la puesta en escena realizada a partir del texto de Sean O'Casey *Cuento para la hora de acostarse*. José María Rodríguez-Buzón volvió a hacerse

cargo de la dirección. Justo Ruiz fue ayudante y figurinista, Juan Ruesga, el escenógrafo, y José Manuel Medrano hizo los arreglos para la música.

Los temas reflejados en el texto, la crítica a la hipocresía, la represión producida por la moral y la enajenación, fueron trasladados a la situación andaluza, respetando, no obstante, situaciones y nombres del texto dramático: «John Jo es presentado como un andaluz de la clase media, con una extremada alienación religiosa y represión sexual. Después de una noche con Ángela, su conciencia culpable le llevará a la enajenación total, a su destrucción posterior» [Moreno, 1992, 168]. A través de una extrema elaboración escénica se pudo convertir un texto breve en una representación de hora y media en la que se introdujeron canciones, ilustraciones musicales que recordaban al cine mudo, bailes y breves escenas que nada tenían que ver con el texto pero que se armonizaban con el tono popular del espectáculo. Se recurrió a la teoría épica de teatro para la estructuración de la obra en escenas y diálogos yuxtapuestos y a los principios stanislavaskianos para las improvisaciones. De nuevo, la aparición de una serie de elementos escénicos remitía a un plano cultural que situaba el momento histórico de la obra en los años veinte y treinta: música de cuplés y zarzuela, diapositivas con slogans explicativos, imaginería religiosa, parodia, caricatura, folclore andaluz... La obra adquiría un ritmo rápido, ágil y nervioso, con una interpretación que, en ocasiones, rozaba la violencia. Ya desde el prólogo, con la música en directo de Antonio Andrés al piano presentando la obra con aires cabaretísticos, se le confería al montaje una fuerte afinidad con el café-teatro que se había venido desarrollando en los últimos años. El piano, en ocasiones con partituras de Kurt Weill, iba subrayando la acción, alejada en el tiempo y evocada por un narrador. El sentido de showman de cada actor a través de sus trabajos de improvisación y el carácter fragmentario del montaje acentuaban la naturaleza espectacular de la obra. Si, por un lado, se buscó aquellos códigos que pudiesen llegar más fácilmente al público, como la música o el cine, por otro, se decidió presentarlos en una ordenación inconexa que dejase libertad al espectador para realizar su propia lectura:

el montaje de Cuento..., por ejemplo, es una especie de puzzle, donde hay una serie de ingredientes que no están ordenados deliberadamente, debido a dos cuestiones: una, las circunstancias precisas que vivimos, y la otra, respetar el privilegio que tiene el espectador de ser él quien ordene las piezas de ese «puzzle» y haga una lectura del espectáculo, evitando toda coacción [Moreno, 1992, 233].

La escenografía, inspirada en la canción de los Beatles Yellow submarine, remitía al mundo pop americano. El proyecto de representación de la obra en la discoteca Acuarium les inspiró unos figurines de tono andaluz en fuertes colores a su vez enfatizados por el movimiento de los actores sobre el fondo neutro en blancos y negros del local. Aunque luego no se representase ahí, se conservó la idea primitiva del contraste entre el fondo escenográfico neutro y los figurines en verde esmeralda, púrpura, marrón y azul. El color pasaba así a formar parte como un elemento más del ritmo de la obra. La búsqueda de nuevos espacios que superasen los límites del teatro a la italiana, les llevó a una delimitación escénica por medio de la misma actuación de los intérpretes: «El movimiento del actor determinaba, en principio, el ámbito escénico, lo limitan los elementos fijos y móviles que intervienen. Los fijos cerraban el fondo de la escena, quedando a los móviles la misión de delimitar el frente y los laterales en donde se desarrolla el contacto actor-espectador» [Moreno, 1992, 172]. Como elementos fijos, se encontraba una cama y armario al fondo y una mesa y una silla en el centro. Los paneles giratorios a la izquierda en primer plano y los cubos a la derecha también en primer plano constituían los objetos móviles.

Este montaje supuso la profesionalización del grupo, el acceso a medios de producción propios, como focos, vestuario, escenografía o transporte, y la consolidación de la nómina que luego siguió trabajando durante los ochenta: Juan Carlos Sánchez, Roberto Quintana, Mariana Cordero, Antonio Andrés, Pedro Álvarez-Osorio, Juan Ruesga y José María Rodríguez-Buzón. La obra se estrenó el 28 de setiembre de 1972 en el Museo de Arte Contemporáneo, aunque ya conoció una representación un año antes en la Cátedra de Teatro de la Universidad de

Salamanca. Actuó en gran parte de España, destacando especialmente los tres meses en el Capsa. Asimismo, siguiendo la tradición del Teatro Independiente, realizaron su primera gira europea para los emigrantes y exiliados. La andadura llegó a su fin en el Pequeño Teatro Magallanes con la prohibición a causa de la denuncia de un Comisario de Guerra de La Coruña. Para el anecdotario, cabe destacar el pago de una multa de 50.000 pesetas en Lugo por medio de la contribución del bufete de Antonio García Trevijano y de una exposición de artistas. Tanto el público como la crítica mostró el respaldo unánime al espectáculo, destacando los códigos populares utilizados. Pérez de Olaguer [en.-mar. 1973c] la calificó como una «fiesta teatral, de tono festivo casi circense, apto en todo momento para configurar un espectáculo de amplio alcance popular», y sin perjuicio para la reflexión crítica en torno a la moral represora y la hipocresía a través del humor y la sátira. El crítico consideró este montaje como uno de los mejores del Teatro Independiente. Capmany [1.9.1973] destacó el rigor y profesionalidad del grupo, así como el resonante éxito: «se terminó con bravos y palmas a ritmo, ya que el público quedó totalmente captado por el relampagueante espectáculo. Seducido, hay que decirlo todo también, repelido, porque la feroz comicidad de los personajes es angustiante». La crítica catalana, desde su perspectiva de profesional del teatro cabaret, señaló los aciertos: «la coordinación de gestos, situaciones, expresividad circense, comentario atento del piano, implicación de canciones que no narran la acción, sino que la sitúan en un contexto histórico: el nuestro, todo ello alcanza la crispación deseada». Fàbregas [1987, 28-29] calificó la arriesgada propuesta dramaturgica, así como los resultados de excelentes: «El text d'O'Casey no solament ha resistit la prova, sinó que n'ha sortit amb una alegria i una vitalitat engrescadors».

3. Adolfo Marsillach y Fabià Puigserver: *Canta, gallo acorralado* (1973), de Sean O'Casey

Un año más tarde, Marsillach —haciendo gala de ese instinto rupturista que ya le había llevado a ir adaptando a la escena comercial las últimas corrientes

escénicas— volvía a recurrir a una farsa de Sean O'Casey, *Canta, gallo acorralado* para utilizar los códigos que los nuevos lenguajes populares habían recuperado para la escena, tales como el circo, el teatro de feria o las varietés. Especialmente bajo el signo del circo, concibió el director catalán un disparatado montaje lleno de ritmo, alegría y desenfado, en el que el gallo se presentaba como símbolo de vitalismo y libertad frente a la hipocresía y la represión social. De especial relevancia para la propuesta teatral, resultaron el diseño escenográfico y los figurines concebidos por Fabià Puigserver, que ideó un espacio circular —en el que no faltaron las lonas y los banderines— que ofreciese las máximas posibilidades para la utilización de una heterogénea gama de formas teatrales. Tanto la escenografía como los figurines estuvieron marcados por la disparidad cromática que buscó el ruidoso contraste entre azules, naranjas, verdes y, sobre todo, amarillos, dentro de un marcado tono circense. Antonio Gala, a partir de la publicación del texto por la editorial de Cuadernos para el Diálogo, realizó una adaptación del texto en la que intentó actualizar el léxico introduciendo vulgarismos y giros coloquiales. Alberto Portillo se encargó de la coreografía y Alberto Bourbon de la música. Entre los actores, aparte de la personal interpretación del mismo Adolfo Marsillach, intervinieron Antonio Iranzo, José A. Salas, José Vivó, Alberto Fernández, Antonio de Real, Silvia Vivó y Victoria Vera, entre otros.

La obra fue estrenada en el Teatro de la Comedia el 4 de diciembre de 1973 con una nefasta recepción crítica que acusó la propuesta de Marsillach de oportunista, carente de profundidad y superficial. Llevando al extremo el juicio negativo, destacó la reseña de Pérez Coterillo [feb. 1974b], que se había calificando el espectáculo de triste, gris, aburrido, ausente de transgresión e incapaz de suscitar el interés. El crítico de *Primer Acto* denunció en la figura del director un excesivo afán de utilizar las últimas corrientes escénicas con una finalidad meramente escarpatista:

y es que parece que lo del circo es una moda: hay que estar «a la page» para que no se crea que nuestros Pirineos son tan altos. Pero resulta que el

circo no solo se hace con un decorado corista y pintoresco, por más bonito que parezca, sino en la interpretación, en el estudio riguroso de las relaciones existentes entre la obra y el circo, ambos con sus propias reglas de juego [56].

También criticó la interpretación por falta de creatividad imaginativa, como le correspondería a una propuesta circense y desquiciada a la que únicamente se adecuó el trabajo de José María Pou con una «excelente creación de artificios». Especialmente rechazó la interpretación de Marsillach, en la que —a juicio del crítico— sobresalió su desbordadora personalidad y una irreprimible tendencia al «naturalismo ramplón» que se extendió al resto de los actores. Terminó censurando incluso la adaptación, en la que Gala intentó expresar el ejercicio de transgresión y crítica del autor irlandés con unos cuantos vocablos vulgares y malsonantes. En esta misma línea crítica se situó la prensa madrileña [Álvaro, 1974, 194-199], que acusó la propuesta dramática de Marsillach de traicionar el contenido, más grave y trágico, del texto. Así, por ejemplo, Marquerie (Hoja del Lunes) señalaba la incompatibilidad de los lenguajes utilizados con los contenidos que se querían expresar:

¿Por qué de pronto y sin venir a cuento, los personajes cantan y bailan? ¿Cómo en un clima deliberadametne circense, donde los tipos, por sus indumentarias, por sus pelucas estrafalarias, por su manera de hablar y accionar, recuerdan a los payasos y a sus entradas cómicas en la pista, pueden tener cabida elementos trágicos y patéticos, como la muerte de un obrero a manos del padre Dominer, o el retorno de Lourdes de la pobre paralítica que no alcanzó la deseada curación? Si a los espectadores se les ha introducido en un clima bufo o grotesco es muy difícil que entren en situación dramática cuando ésta llega, como en los casos que acabamos de citar. Resumiendo: el continente no tiene nada que ver con el contenido [197].

Insistiendo en la misma idea, Valencia (Marca) resumió su crítica en la siguiente descripción del espectáculo: «cajón de sastre de la “nouveauté” escénica, encima de cuyo cajón de sastre se yergue, estatuario, el propio Marsillach, que ya para siempre aparece onerado con el peso y la obligación de la trascendencia» [193]. El resto de la crítica sí destacó, sin embargo, la creatividad del diseño escenográfico y de los figurines. Marquerié, por ejemplo, la describía del siguiente modo:

el montaje, escenografía y figurines sí son una maravilla de color y sugerencia del circo que la vida es, de la superstición que no debía ser. Rosas y amarillos, mobiliarios como de juguete de casa de muñecas, y montañas de lona —a lo Yerma, de Víctor García—, que orillan caminos y vericuetos, componen un marco perfecto para acoger una farsa etérea, espumosa o gruesa, como se hubiese querido, pero no para lo que se nos sirvió [193].

Sin embargo, la brillante decoración pudo haber contribuido a dicho desfase entre la propuesta escénica y el texto. Así lo explicó Díez Crespo (Alcázar) al comentar: «El circo con sus lonas, sus colores, sus banderolas, sus flores mágicas, sus músicas, su tremendo amarillo dominante, se come al texto durante casi todo el curso de la representación». Entre las escasas reseñas de adhesión se encontró la crítica de Valle [8.12.1973] quien, sin negar el oportunismo del director, calificó positivamente el resultado: «La oportunidad de la obra de Marsillach es el mayor acierto de su trabajo, pero a ello se añade un mordaz montaje». El crítico de Triunfo destacó la heterogeneidad formal y la variedad de códigos empleados al servicio de una concepción espectacular del teatro: «consideración del espectáculo teatral como un conjunto heterogéneo de música, circo y casi variedades, que sitúan la obra en una dimensión popular, de fábula ingenua y evidente».

4. Pequeño Teatro Valencia: *Las mariposas* (1973), de Jaime Carballo

Pequeño Teatro Valencia surgió en 1971 por iniciativa de un autor, Jaime Carballo, con el fin de estrenar sus textos en las condiciones adecuadas que no le

proporcionaba la escena estable. Tras una serie de montajes prohibidos como *La excepción y la regla*, de Peter Weiss, o *Catarocolón*, de Alberto Miralles, y otros estrenados, como la escenificación de poemas de Alberti, *Del toro y la corneta*, o *El adiós al mariscal*, de Ángel García Pintado, tuvieron su primer contacto importante con los públicos populares a raíz de la representación de la obra de Jordi Teixidor, *Un féretro para Arturo*: «Fue un montaje muy vistoso, muy lleno de “cosas” y de músicas y de canciones. Se creó un ambiente de fiesta teatral y la gente se encontraba muy a gusto» [Alamar, jun.-jul. 1974]. Después de esta experiencia, decidieron seguir experimentando sobre lenguajes teatrales que alcanzasen una comunicación directa, clara y eficaz con públicos mayoritarios.

Como venía siendo característico de los modos de creación de teatro popular del momento, se optó por un trabajo colectivo que partía, sin embargo, de un texto del propio Carballo, *Las mariposas*, bajo la dirección de Miguel Alamar. Se trataba de una farsa sencilla, construida sobre un simple esquema dramático y con personajes tipificados, algunos extraídos de la literatura infantil. La obra contaba la historia de una criada, María, que consagraba toda su existencia por ver realizado el sueño de convertir a su hijo y a ella misma en señores importantes. Un animado y disparatado grupo de fantoches introducían el plano crítico de la obra al tratar de explicarle a la criada el error de intentar una salvación individual perpetuando el sistema social impuesto por la burguesía en lugar de emprender un proyecto de transformación solidario. En este nivel se introducían alusiones al momento político español. La criada, desesperada, terminaba matando a su hijo y cazando mariposas con la señora de la casa en el gran jardín.

La propuesta escénica buscó el contacto directo con los grandes públicos a través de la interpretación casi circense de los títeres, que se mezclaban con el público arrojando octavillas en alocada charanga o huyendo de la policía en cómica carrera. De este modo, se lograba la ruptura de la cuarta pared y el acercamiento del espectador a la fiesta teatral. Entre los diversos lenguajes utilizados destacaban aquellos de larga tradición popular como el bululú, el guiñol y el cantar de ciegos, a través de cuya reinstrumentalización el grupo se hacía deudor de la obra del autor

de Los cuernos de Don Friolera. La escenografía partió de la economía y simplicidad de medios. Para los figurines se imitaron las máscaras de la Commedia dell'Arte, modelo escénico que inspiró todo el montaje. La obra —como venía siendo habitual en muchas de estas propuestas de teatro popular— era seguida de un coloquio sobre la problemática social que se presentaba. Dentro de una interpretación farsesca los actores emplearon el distanciamiento crítico, cambiando el tono de voz en la medida en que se expresasen ellos mismos o mostrasen a sus personajes.

El montaje se realizó en 1974 y llegó a recorrer a lo largo de este año gran parte de la geografía nacional a través de pueblos y barrios, y de los principales festivales de ese año, como el de Teatro Independiente organizado por la Compañía Morgan en el Teatro Alfíl de Madrid o la II Semana de Teatro de Badajoz. Obtuvo un resonante éxito de público y la adhesión de toda la crítica que, sin dejar de acusar cierta simplicidad y esquematismo en la propuesta dramática, elogió la eficacia del espectáculo a través de la absoluta sencillez de medios, su plano crítico y el nivel de comunicación que alcanzaba. Las reseñas hicieron especial énfasis en el afortunado recurso al mundo de los títeres y la familiaridad del gran público con estas convenciones escénicas:

Pero la espina dorsal de la inmediatez de *Las mariposas* la constituyen esos títeres que se identifican con los obreros, que tiran panfletos entre los asistentes a la representación, que «escapan» de los guardias, etc. Sus andares, su forma de hablar, sus gestos y sus acciones son la mejor «comunicación» con la realidad cotidiana de los presentes. Es sobre todo a través de ellos, de su humor, que se patentiza la criticidad del texto, del montaje [...] La farsa popular camina sobre gruesas vías de inmediato identificables y «familiares» a todo tipo de público [Alamar, jun.-jul., 1974, 29].

Fue valorado como uno de los trabajos más sobresalientes de la II Semana de Teatro de Badajoz, a raíz de cuya representación Nieva [mayo 1974] elogió la

calidad de la interpretación, el expresionismo de los maquillajes y, en general, la inteligencia que demostró el montaje, a pesar de cierto tono pueril y la escasa fuerza literaria del texto:

Como teatro popular aquí se obtiene lo que se buscaba y, además, sorprende por el trabajo de algunos actores cuyo dominio físico es grande. [...] Si existe algún bache en la puesta en escena los aciertos son numerosos, revelan una gran agudeza. [...] Elementos escénicos simples o imaginativos, figurines coloreados y percutentes. Dinamismo y eficacia comunicativa [66].

5. Gerardo Malla: *La murga* (1974), de Alfonso Jiménez Romero y Francisco Díaz Velázquez

Alfonso Jiménez Romero, en equipo con Francisco Díaz Velázquez, como coautor y gestor, y Gerardo Malla, como director, formaron una cooperativa²⁷⁶ con el fin de explotar comercialmente un espectáculo de marcado tono esperpéntico y desgarrador que se encuadraba dentro de la corriente de teatro popular basada en la instrumentalización tanto de códigos artísticos familiares al gran público como de otros consagrados por la tradición culta. El espectáculo no quería ser únicamente la puesta en escena de un texto, sino que se insertaba dentro de un proyecto común de expresar escénicamente la España que director y autores habían vivido: «Yo vi las chirigotas gaditanas, y de ellas salió la idea de un posible

²⁷⁶ A comienzo de los años setenta la cooperativa se reveló como el sistema económico propicio para la superación de las trabas comerciales y profesionales con las que chocaron los grupos independientes que rechazaron la jerarquización de la compañía bajo la figura de un director, autor o actor. Pronto este modelo administrativo y artístico se ofreció como una posibilidad en un teatro profesional en el que el actor, que fue adquiriendo un peso desconocido hasta entonces, exigió un mayor margen de libertad creadora y la identificación ética con su trabajo. Gerardo Malla fue una de las figuras más activas en la formación de cooperativas dentro del mundo teatral profesional. Un año antes protagonizó la creación del «grupo de los dieciséis» para la explotación de un espectáculo sobre obras de Arniches titulado *Arniches Super Star*.

espectáculo. A continuación brindé a los autores como comienzo un pasodoble que a mí me alegraba las campanillas... La colaboración ha sido constante en todo el proceso de creación del texto» [Monleón (entr.), jul.-ag. 1974a].

Efectivamente, como en la mayoría de obras de esta corriente, La murga surgió como un espectáculo colectivo, en esta ocasión de la unión de un director y dos autores, aunque luego se abrió también a la creación del resto del equipo: «La Murga nació de las ideas, vivencias, recuerdos y fantasmas de Alfonso y Paco, como autores y de Gerardo, como director. Pero hoy es el resultado del trabajo de todos y cada uno de sus colaboradores: actores, decorador, músico...» [Méndez-Leite, 19.4.1974, 38]. La obra narraba la desoladora historia de un Ulises Odiseus, español medio de a pie, en su frustrado intento por desarrollar una existencia desalienada y auténtica en una Iberia degradada, llena de acentos grises y expresionistas. Una vez más, las viñetas de cordel, la parodia del folletín melodramático, el romance de ciegos, los espectáculos de feria y barraca, acompañados de la música —arreglada por Carmelo Bernaola— del pasodoble, las coplas y la charanga, proporcionaron los lenguajes escénicos más eficaces para lograr una comunicación directa con un público en el que seguían vivos estos sistemas culturales. Junto a este medio de expresión del teatro popular, se recurrió igualmente a la España esperpéntica y negra que venía desde el agrio mundo de la picaresca para llegar hasta Valle-Inclán y Solana, pasando por Goya. La simbólica escenografía, de Enrique Alarcón, representaba una plaza de toros con palco presidencial, bandera, mantón de manila y tres hieráticos peles presenciando la macabra «corrida humana» que iba a tener lugar. El coro griego fue sustituido por una murga de sórdido aspecto que con su alegre ritmo de carnaval proporcionaba un aire a la vez tétrico y desenfadado a la obra. La plástica escénica buscó la recreación de las máscaras solanescas y el mundo más amargo del autor de las Pinturas Negras. Los lenguajes artísticos, esencialmente populares, así como aquellos tomados de otras tradiciones más cultas, estuvieron siempre en función de ofrecer una imagen, solo aparentemente alegre, colorida y viva, de una realidad deprimida. Lo popular tomaba así una proyección crítica hacia la misma sociedad que lo había generado:

En toda imagen crítica popular hay una última pirueta que nace del sentimiento de que no es posible transformar la realidad. Es la actitud del que no come y se pone a tocar la guitarra. El «canto por no llorar». De la impotencia ante la realidad, y ese es, de cualquier manera, mi caso, de donde surge esa necesidad última de reírse... [Monleón (entr.), jul.-ag. 1974a, 76].

La obra se abría con la irrupción de la cómica banda marcando el tono de fiesta y charanga que iba a dar unidad a todo el montaje, ya que la lineal sucesión de escenas, el esquematismo de la acción y la utilización de los personajes como meros portadores de un determinado valor o aspecto social carente de desarrollo psicológico, negaba a la obra otro tipo de estructura global. La primera parte acentuó el tono de alegre espontaneidad de la chirigota gaditana mientras que en el escenario se iban sucediendo diferentes lenguajes teatrales, por ejemplo, parodias de los géneros tradicionales como el drama de honor. La segunda parte evolucionó hacia los tonos grises y desgarrados, así como la gravedad del mensaje. El protagonista, interpretado por Gerardo Malla, entraba a formar parte de una paupérrima troupe circense para acabar aniquilado en una escena que recordaba al Fusilamiento del dos de mayo. La obra se construía sobre la yuxtaposición de diversos cuadros expresados por medio de variados códigos que se presentaban como recreación constante de la iconografía de la España profunda viva en el imaginario colectivo del público más amplio. El ¡Viva España!, de Manolo Escobar, interpretado por Gerardo Malla en play-back haciendo de travesti antes de su recatado streap-tease, el embargo de la casa de gitanos a ritmo de tanguillo o el carnavalesco cuadro final del «entierro de la sardina» fueron algunas de estas imágenes a través de las cuales se buscó una comunicación radical, intuitiva y emocional, antes que intelectual o reflexiva, con espectadores no familiarizados con los códigos teatrales al uso.

Como primer montaje de su director, él mismo declaró el carácter visceral que tuvo: «La murga es un trabajo a través del cual he pretendido liberarme de mis

fantasmas, y eso está abordado de un modo visceral» [Monelón (entr.), jul.-ag. 1974, 76]. Los actores compartían el mismo punto de partida para su creación, la necesidad de expresar escénicamente una realidad íntima grabada desde la infancia. Como intérpretes, aparte de Gerardo Malla, se encontraban José Camacho, Miguel Ángel Rellán, Adela Abad, Miguel Nieto, Amparo Valle, Eugenio Ríos, Salvador Sánchez, Teresa Tomás, Ángel Jiménez, Fidel Almansa, Pilar Bayona y María Ros. La coreografía de los bailes buscó la tosquedad en las realizaciones, enfatizando, como en el caso de *Castañuela 70*, una deliberada torpeza.

El espectáculo, estrenado en el Teatro Valladolid el 2 de marzo de 1974, fue variando a lo largo de los dos años durante los que estuvo girando por España hacia una propuesta más festiva y menos trascendental, siempre dentro de la misma imaginaria. Si bien recibió todo el entusiasmo del público, especialmente de los públicos más populares, no ocurrió así con la recepción crítica. La prensa madrileña [Álvaro, 1975, 36-41], aunque elogió el original trabajo de puesta en escena, más allá del estadio de la mera ilustración de un texto, así como el animado carácter espectacular del montaje, su variedad formal y la desgarradora e incluso violenta comunicación que transmitían ciertas escenas de bella recreación solanesca, rechazó casi unánimemente la linealidad esquemática del texto, la debilidad de una acción dramática justificada por la necesidad de introducir unas u otras formas de expresión y, sobre todo, una crítica superficial, carente de análisis y profundidad, de una realidad llena de tópicos que, en Madrid, se calificó de anacrónica. Marquerie (Hoja del Lunes), por ejemplo, a pesar de destacar la variedad de corrientes estéticas que se cruzaban en el espectáculo —todas en la línea del teatro popular desarrollado desde los años sesenta—, no dejó de señalar cierta sensación de caos en su estructura:

La fábula es deliberadamente desgarrada y tragicómica. Hay en ella huellas de Los cuernos de don Friolera, de Valle-Inclán; de Los títeres de cachiporra, de García Lorca, que también utilizó Alfredo Mañas en La feria de Cuernicabra, y, por supuesto, reflejos quevedescos y goyescos y muy concretamente solanescos, como en el final de el entierro de la sardina, sus

mascarones, sus cabezudos, su humor negro y macabro... Y, sin embargo, a La Murga le falta empaste, coherencia, o lo que es lo mismo: orden y claridad [39].

Más negativas fueron la mayoría de las reseñas, que no apuntaron tan solo los defectos de la estructura, sino también el abuso en la utilización de tópicos y lugares comunes. García Rico (Pueblo) la calificó de «desorganizada, caótica, acumulativa de evocaciones, sin estructurar», para terminar reclamando otros caminos para el desarrollo del teatro español: «Dejemos en paz a la España de charanga y pandereta. Instalémonos en el siglo veinte. Admiramos a Machado, a Solana, a Valle, a Goya... Pero no mistifiquemos» [40]. En esta misma línea, Álvarez (Arriba) afirmó: «Lo peor de La Murga es que se despacha en una estética que es, a estas alturas, un estereotipo [...] El espectador, aquí, se desengancha de toda responsabilidad y no se reconoce» [40]. Valencia (Marca) exigió también, a diferencia del montaje de Oratorio que aceptaba la elementalidad y el carácter telúrico, «otro pulso, menos tópico y mejor literatura». Molla [1992, 56-57], por el contrario, a pesar de reconocer cierto «tufillo a naftalina» y «algunos lugares comunes e ingenuidades», calificó el grupo y el montaje como «todo un éxito», refiriéndose a las «carcajadas y ovaciones» de un público que, desde el principio, se situó de parte de la obra. Monleón [16.3.1974] aceptó igualmente los límites críticos del tipo de código empleado y el forzoso esquematismo que implicaba, aunque elogió la eficacia de la constante «descarga de imágenes vivas».

Ante las acusaciones de anacronismo e ingenuidad, los autores se defendieron alegando el carácter popular de una obra que estaba pensada para un público rural y no para la selecta minoría de críticos de Madrid: «El montaje tiene que llegar por fuerza a la gente como las de Morón, porque son ellos. Y este modelo, con matices distintos tan solo, tiene un contenido válido igualmente para cualquier zona de Cuenca, Guadalajara, Lugo... ¿Pero volver a Madrid, después de tres meses en uno de sus teatros?» [Esquivel, 20.5.1976]. La realidad que reflejaba la obra, si no en Madrid, sí seguía existiendo en algunas capitales de provincia, barrios periféricos de las grandes ciudades industriales y pueblos: «Yo he visto a un

travesti encajando el play back de Mi carro, subido a un taburete en un tenderete de feria como el que hemos sacado en la oba— dice Gerardo» [Méndez-Leyte, 19.4.1974, 38]. Efectivamente, la crítica de provincias se mostró considerablemente más entusiasta frente al espectáculo. Salcedo [3.3.1974], de El Correo de Castilla: «no fue nada más que empezar y uno se sentía a gusto». El crítico destacó la importancia escénica de la música, relacionándola con la corriente de teatro popular en la que se integraba: «La fórmula iniciada entre nosotros por Castañuela 70, se prolonga aquí y Carmelo Bernaola aprovecha todos sus efectos». Entre los intérpretes, Francisco Álvaro destacó a Gerardo Malla, junto con Amparo Valle. Buendía García [jun. 1974] apoyó la tesis de la necesidad de representar la obra ante públicos de carácter más popular para que esta lograse la comunicación escénica para la que se había creado, ya que, si bien el crítico de Pipirijaina realizó una dura crítica al espectáculo presentado en el Teatro Marquina, tuvo que rectificar su parecer a raíz de la escenificación que tuvo lugar durante la Semana de Teatro Universitario en Colegios Mayores, en la que se alcanzó un apoteósico éxito, con coloquio final. El crítico, que afirmaba que la obra dejó un excelente sabor de boca en todo el público, terminó concluyendo que la propuesta dramática de La murga «sostiene con su excelente realización la posibilidad de un nuevo teatro que divierta y desenmascare, que regocije y denuncie».

6. Ensayo Uno-En Venta: *Anfitrión pon tus barbas a remojar* (1974), de Plauto y Molière

Ensayo Uno-En Venta fue formado en Venezuela en 1972 por antiguos miembros de Los Goliardos que decidieron permanecer allí para abrir una escuela teatral en la que investigar sobre las formas escénicas a partir de la realidad concreta venezolana. En febrero de 1973 el grupo se reorganizó en Madrid con la incorporación de otro antiguo miembro de Los Goliardos y otro de Akelarre. Tras la prohibición de la representación de unos textos criollos, decidieron recurrir a los clásicos como punto de partida para un montaje creativo desarrollado de forma colectiva. *Anfitrión, pon tus barbas a remojar* surgió como un montaje abierto, en

continua transformación a partir de cada nueva representación, sobre la famosa obra de Plauto, a la que se le añadieron algunas escenas de la versión de Molière. El grupo, compuesto de tres actores y una actriz, adoptó la confusa situación que proponía la farsa griega —Júpiter y su ayudante Mercurio tomando las apariencias de Anfitrión y Sosias para conseguir que la mujer del primero, Alomena, entregase sus encantos al dios griego mientras que marido y criado verdaderos estaban en la guerra— como eficaz pretexto para experimentar con los más diversos códigos escénicos, teniendo como base la absoluta economía de medios y la relevancia del montaje.

Los cuatro integrantes iban interpretando cada uno de los cinco papeles, realizando las mutaciones con solo cambiarse, incluso a la vista del público, el rótulo que llevaban a la espalda con el nombre del personaje, adoptar otro registro tonal y un código interpretativo diferente. Un vestuario imaginativo, lleno de fuertes contrastes cromáticos y de inspiración entre circense y revisteril, completaba una escenografía reducida a una lona de fondo colgada sobre una cuerda detrás de la cual se ocultaban los actores cuando era necesario y una tela de colores con la que se desarrollaban algunas escenas. En la adaptación se introdujeron numerosos casticisms, giros coloquiales y anacronismos. Entre los muy diversos lenguajes escénicos que se iban sucediendo a un ritmo rápido y ligero, minuciosamente estudiado, se encontraba el mundo del circo, el cine mudo, la iconografía hollywoodiense, el carnaval, el mimo, el cabaret, la farsa primitiva, las convenciones sociales o el cómic. Los actores tan pronto aparecían como malabaristas, payasos, títeres, jugadores de baseball o prestidigitadores. Este heterogéneo fresco de formas de comunicación escénica caracterizadas por la familiaridad que con ellas tenía el gran público obligaron a un detenido trabajo de montaje en el que canciones, movimientos corporales, gestos, composiciones de grupos y tonos de voz debían estar cuidadosamente previstos, a pesar de la buscada impresión de espontaneidad que se le imprimió a todo el espectáculo.

Si, por un lado, estos códigos podían llegar a un amplio público, por otro, estaban basados en una comunicación sensorial, emocional o intuitiva más que

analítica. De ahí, que el grupo desarrollase este tipo de lenguajes para lograr una comunicación directa con el espectador que no pasase por la reflexión intelectual: «tratamos de comunicarnos con el espectador a través de formas sensoriales o auditivas que creemos inciden más directamente sobre él, utilizando además capas del subconsciente» [Heras (entr.), jun. 1974, 70]. Por medio de la desintegración formal del concepto de personaje, que se veía reducido a una mera careta, alusiva a un valor o postura social, que los distintos actores iban encarnando, Ensayo Uno expresó la crítica feroz a los valores burgueses, la individualidad y la lucha despiadada por la supervivencia social, escondida en unas u otras máscaras.

El estreno del montaje en Madrid tuvo lugar en el Pequeño Teatro Magallanes el 15 de marzo de 1973. Tanto la crítica como el público mostró de manera unánime su admiración ante el animado espectáculo teatral. Toda la prensa elogió la realización formal, la sensación de frescura y la estudiada espontaneidad que caracterizó la labor del grupo. Molla [1992, 54-55] calificó el montaje como uno de los mejores presentados en el Pequeño Teatro del TEI: «Ante todo hay que advertir que se trata de un espectáculo regocijante sobre cualquier otra característica. Circo, cabaret, humor a lo hermanos Marx, mimo, comedia primitiva, juego, magia y carnaval sirven a la idea demoledora y profunda con rotunda eficacia». La «idea demoledora» consistía precisamente en la crítica radical a los principios de la sociedad burguesa y el individualismo, de ahí el rechazo a desarrollar cualquier tipo de sicologismo que pudiese sostener la construcción de un personaje: «La psicología se desintegra en meras actitudes cambiantes, como máscaras, como gestos. La humanidad se reduce a posturas, a movimientos significativos. No existen ya ni siquiera tipos. Sólo hábitos, lugares comunes, rutinas que resultan ridículas y provocan la carcajada». Únicamente expresó el crítico la duda de si la sensación de gran fiesta popular transmitida por la obra no terminaba haciendo sombra al «sentido más hondo del espectáculo, la ironía sobre el poder, el escarnio de las posiciones sociales, la lección de humildad rayana en la humillación que de la historia podría deducirse». Molla terminó destacando la cualidad central de la propuesta, la precisión con la que se realizaba cada «juego» escénico. Sánchez [ab. 1974], desde las páginas de Pipirijaina, elogió la realización

de este fresco de las más diversas formas teatrales de tono popular: «Mimo, circo, cabaret, revista, guñol, zarzuela», sin que esto fuese en detrimento de su eficacia crítica: «espectáculo teatral vivo, fresco, lleno de imaginación y de recursos, con una importante carga crítica que llega al espectador a través de la risa». Salvat [Álvaro, 1976, 315], uno de los críticos más suspicaces con respecto al desarrollo de los nuevos lenguajes populares, no dudó en expresar toda su admiración ante este espectáculo que supo mantener junto al tono festivo y circense una rigurosa crítica social: «Su trabajo fue en todo momento serio e inteligente. Supieron alternar los aciertos imaginativos con un cierto sentido de la ironía y sin olvidar un determinado «discurso ideológico». A nivel de espectáculo el trabajo de Ensayo Uno en venta fue uno de los mejores del año 75».

VIII. 8. UNA DRAMTURGIA DE LOS ESPACIOS ABIERTOS: EL TEATRO DE CALLE (Els Comediants)

El nacimiento de un grupo de la peculiaridad de Els Comediants a comienzos de los años setenta en el panorama escénico español no respondía a un fenómeno esporádico ni a la confluencia de unas corrientes marginales, sino más bien al desarrollo, llevado al extremo, de un movimiento de búsqueda de códigos escénicos populares que recuperasen una comunicación directa, emocional y eficaz con el público mayoritario: «Queríamos llevar al teatro una sensación, más que una idea; pasar una corriente eléctrica, más que un mensaje» [Pérez Coterillo (entr.), oct. 1987, 226]. El mejor camino para encontrar el ansiado público era ir a su encuentro y buscarlo en su medio más natural, la calle, las plazas y los espacios abiertos en los que clases sociales, minorías y grupos se disolvían en una masa común en la que el individuo volvía a recuperar su carácter de miembro de un todo, de un colectivo, elemento este necesario e imprescindible para la realización de la fiesta en la que se pretendía convertir el teatro. La ruptura inicial del espacio a la italiana, la progresiva conquista de nuevos lugares como escenarios o la conversión del sitio más insospechado en lugar teatral fueron algunas de las grandes luchas del teatro popular y antropológico a lo largo de los años sesenta, de la que surgieron grupos como el Odin Teatret o el Bread and Puppet, que, junto

con las lecciones de Jacques Lecop —maestro de Joan Font—, constituyeron los modelos en los que se inspiró el nuevo grupo catalán.²⁷⁷

El 19 de noviembre de 1971 se decidió la creación del colectivo Els Comediants, resultado del ambiente de renovación escénica que vivía el mundo catalán en los últimos años sesenta a través de escuelas o grupos como el Grup d'Estudis Teatral d'Horta, Teatre La Claca, Els Joglars, y, especialmente, liderado por este último, la escuela Estudi Nou. Allí comenzaron a ensayar sus primeros montajes, hasta que decidieron escindirse para ir más allá de la concepción del teatro como representación y pasar a entenderlo como la realización de una verdadera fiesta, un carnaval que implicase la defensa de una postura vital por encima de cualquier limitación formal:

Creo que Comediants surge, precisamente, de esa ruptura: nosotros no nos considerábamos solamente actores, ayudantes de dirección o de luminotecnia. Pretendíamos aportar algo más. Así *Non plus plis* era para nosotros un carnaval, pero un carnaval de verdad, tan de verdad que nos preguntábamos si llegaríamos a hacerlo dos veces [Pérez Coterillo (entr.), oct. 1987, 25].

Esta concepción del teatro popular como modelo de vida, de la fiesta como ceremonia, venía a enlazar dos corrientes que a menudo estuvieron muy unidas, como fueron el movimiento de teatro popular y el antropológico o ritual. El teatro debía convertirse no solo en un espectáculo para públicos mayoritarios, sino en una experiencia emocional que devolviese al individuo su condición colectiva como integrante de una sociedad. La fiesta mayor del pueblo, el carnaval, las procesiones y otras manifestaciones populares de vieja tradición se presentaban como los medios adecuados para convertir el fenómeno teatral en un acontecimiento propio

²⁷⁷ Els Comediants mantuvo contactos desde muy temprano con el Bread and Puppet Theatre, cuya influencia se hacía evidente. En este sentido jugó una importante función el Festival de Nancy de 1973. Tanto la formación liderada por Peter Schumann, como el grupo de Eugenio Barba acudieron en 1977 a Canet del Mar, cuartel general del grupo catalán.

que, más que reflejar o remitir a una realidad exterior reconocible, se erigiese en un acto de presentación específica y autónoma en el que se creaba una nueva realidad.

El grupo se dio a conocer con *Non plus plis*, estrenado el 1 de junio de 1972 en Olesa de Montserrat. Cinco días más tarde, el 6 de junio, se hacía la presentación oficial en el Institut del Teatre. El espectáculo fue el resultado de seis meses de intensos ensayos e improvisaciones²⁷⁸ a lo largo de los cuales se estudió minuciosamente cada aspecto del montaje, añadiendo nuevos elementos y suprimiendo otros, siempre en torno a las fiestas populares, los desfiles de gigantes y cabezudos, el carnaval y las máscaras. Joan Font contó las impresiones de algunos espectadores destacados que, tras asistir al estreno oficial, expresaron su asombro ante la novedad de los resultados:

Iago [Pericot] y José Luis [Gómez] se vinieron a cenar conmigo para hablar de lo que había sucedido aquella noche. Les llamo la atención que hubiéramos desalojado el patio de butacas para actuar en él. Era algo que no había ocurrido hasta entonces. También les sorprendía todo aquel desorden y el hecho de que recuperásemos materiales que entonces sólo pertenecían a las procesiones y a los desfiles. De golpe se encontraban con que en *Non plus plis* tenían protagonismo dramático los cabezudos, las máscaras, el gigante que iba evolucionando hasta quedarse solo al final de la escena [Pérez Coterillo (entr.), oct. 1987, 25].²⁷⁹

A través de *Non plus plis*, obra en la que se podían rastrear ya las semillas de la posterior evolución del grupo, se buscó la revitalización de los festejos

²⁷⁸ «Creo que es el montaje que más se ha trabajado de aquella época. Desde noviembre hasta mayo dándole todas las noches, improvisando, volviendo a empezar... Pensábamos que sería una improvisación única, pero la trabajamos a tope» [Pérez Coterillo (entr.), oct. 1987, 26].

²⁷⁹ Sin restar méritos al montaje de Els Comediants, nótese, no obstante, el excesivo entusiasmo de Joan Font en estas declaraciones, ya que tanto el desalojo del patio de butacas como la utilización de los elementos de las procesiones se habían dado ya anteriormente. Sirva como ejemplo, la puesta en escena de *La noche de los asesinos*, con escenografía de Puigserver, estrenada en el Teatro de L'Aliança de Poble Nou, o el montaje que hizo el TEL de *Oratorio*.

populares por medio del teatro de modo que estos desarrollasen toda la fuerza potencial que escondían de cara a la comunicación con los grandes públicos. Según el análisis de Joan-Anton Benach [oct. 1987, 8], la transgresión no consistía tanto en la utilización de la iconografía y la forma de los festejos populares para ridiculizarlos o con fines satíricos, sino para devolverles toda la primitiva eficacia que habían perdido a lo largo de los años. En palabras del propio grupo: «son 24 años viviendo en un país donde se han perdido las verbenas, donde ya no hay fuegos en la noche de San Juan, ni petardos...» [Pérez Coterillo (entr.), dic. 1973 - en. 1974a, 96]. A través de la manipulación que el grupo ejercía sobre los materiales de base, el juego, la fiesta popular, los desfiles de carnaval, estos debían recuperar el poder de encantamiento, catarsis y emoción que una vez tuvieron sobre las sociedades pretéritas. La explosión con la que se abría el espectáculo simbolizaba ya de alguna manera la detonación de energía vital en la que quería convertirse el espectáculo:

al comienzo del espectáculo entraba una calavera en medio del patio de butacas. Debajo de la bandera de la muerte llevaba un petardo enorme que hacía explotar. Entonces aparecían todos los cabezudos de debajo de la sábana, también con petardos. El comienzo era la pólvora. Empezaba el espectáculo con una explosión [Pérez Coterillo, oct. 1987, 26].

Aunque ya antes del estallido de los petardos, las máscaras y cabezudos que recibían al público en el vestíbulo le introducían en el ambiente carnavalesco que sostenía la obra. El ambiente festivo y lúdico, los colores, ruidos y movimientos ajetreados, que no caóticos, se presentaban como ese estallido de vitalidad que expresaba la obra: «En aquel espectáculo en el que se anticipaban muchas cosas queríamos decir que lo que importa es el placer, vivir el segundo» [Pérez Coterillo, oct. 1987, 26]. Como era habitual en Els Comediants, la propuesta se sostenía sobre estructuras dramáticas de extrema simplicidad, construcciones míticas basadas en primitivas oposiciones entre el mal y el bien que pretendían alcanzar un nivel casi subliminal de comunicación con el público. En el caso de *Non plus plis*, uno de los primeros gigantes elaborados por el grupo, que sobrevivió hasta 1977

—«personaje cazurro, con los brazos autoritariamente abiertos y, más adelante, con un cigarro en la boca» [Castells i Altirriba, oct. 1987, 50]— intentaba prohibir en vano la celebración de la fiesta, el ruido y la alegría. La historia que «representaba» la obra, el desarrollo de una fiesta, se convertía en «presentación», en verdadera realización de esa fiesta por medio de la participación final del público y la conversión del actor en un miembro más de la celebración: «La pretendida representación de una fiesta, argumento de la pieza, no era tal sino que era la fiesta misma» [Fondevila, oct. 1987, 38].

El espectáculo estuvo durante más de dos años recorriendo los más variados festivales de Teatro Independiente y locales, especialmente aquellos destinados a un nuevo teatro como el Alfil en Madrid o la Sala Villarroel, que, precisamente, fue abierta en 1973 con esta obra. Tanto la crítica como el público mostró su adhesión. Las reseñas destacaron el nuevo modelo de montaje teatral que parecía apuntarse, pero sin renunciar a la crítica al poder y a los sistemas sociales alienantes. De esta suerte, Valencia (*Hoja del Lunes*) decía así:

El espectáculo es divertido como una vebena, de formas en torno a unas ideas básicas, en que el público participa con toda clase de «gags» y bullangas por las que no hay un espacio inmune. Pero debajo de toda esta apariencia hay, por lo pronto, un gran trabajo de grupo, reflejo de un nuevo concepto de la representación y participación teatral [...] y una movida representación alegórico-fantástica de ideas críticas sobre la sociedad y sus mecanismos dominantes y alienantes [Álvaro, 1975, 214].

A raíz de la participación en los Festivales de Verano de Hospitalet celebrados en 1974, la representación de *Non plus plis*, junto con el montaje de Tábano *Los últimos días de Robinson Crusoe*, testimoniaban sobre la consolidación de un nuevo concepto de teatro popular que se había venido desarrollando desde los últimos años sesenta y que había apostado decididamente por la alegre confusión de actores y espectadores en una obra envolvente que exigía nuevos espacios tradicionalmente no teatrales y huía de toda estructura identificada con la tradición

burguesa del teatro en la que se subrayasen las fronteras entre obra y público. Salvat mostró todo su entusiasmo por el desarrollo de este nuevo modelo teatral:

en Hospitalet volvía a cobrar sentido la expresión «Fiesta Teatral». Los espectáculos se convertían en fiestas populares en donde la participación del público se producía espontáneamente. Así, por ejemplo, el trabajo presentado por Els Comediants titulado *Non Plus Plis* fue un espectáculo total en donde la fusión comediantes y público era tan absoluta que difícilmente se podía distinguir, en algunos momentos, dónde empezaban unos y terminaban otros. Algo parecido ocurrió con el divertidísimo espectáculo *Los últimos días de soledad de Robinson Crusoe* por el grupo Tábano [Álvaro, 1975, 254-255].

Pérez de Olaguer [jun.-jul. 1974b] aludió igualmente al carácter carnavalesco de estos montajes y a la animada recepción que encontraron por parte del público: «La forma de moverse el actor, el carácter totalmente festivo de ambas propuestas, la constante presencia del actor en el área del espectador conformaron unos espectáculos deliciosos y un algo nuevos para esos amplios públicos convocados. [...] Era una auténtica fiesta teatral». El mismo éxito obtuvieron en las Jornadas de Teatro Independiente de Valencia: «La gran sorpresa de las “Jornadas” fue, sin duda, la intervención de Els Comediants. Su montaje despertó gran interés, y alcanzó una destacada respuesta por parte del público» [Sirera, jun. 1974, 73]. El autor valenciano destacó, no solo la naturaleza de espectáculo abierto de la obra, sino también la consistente estructura formal y crítica en la que se sostenía:

Non plus plis es un espectáculo de plaza, directo, imaginativo, de gran brillantez. Apoyándose en la imaginaria popular de las «Festes Majors», incorporando a los participantes a las danzas de «gegants y nanos», y haciéndolos intervenir en el juego del disfraz y del transformismo, de la máscara y de la cabalgata festiva, muestra, en su fondo, una estructura teórica sólidamente trabada: nada en la sátira es gratuito; los símbolos son perfectamente aprehensibles, y manifiestan una rica polivalencia, que les

confiere diversos niveles de lectura, todos ellos perfectamente articulados entre sí [73].

Algunos críticos apuntaron, sin embargo, cierta inmadurez en la realización, sin que esto le dejase de augurarles un próspero futuro, antes bien, debían seguir evolucionando en la expresión formal. Monleón [27.1.1973, 49] relacionó al grupo con Els Joglars, dada cierta afinidad en la expresión corporal, el tono popular y el rechazo por la pantomima académica, aunque señaló que «su técnica [la de Els Comediants] es actualmente inferior». Fàbregas [1987, 192-193] elogió el tono de espontaneidad e ingenua alegría de *Non plus plis*, que conseguía llenar el espacio con la «magia de la festa». Consideró, no obstante, esta obra como un punto de partida válido, pero necesitado todavía de una gran madurez tanto formal como ética:

Non plus plis té molt de fi de festa, d'improvisació, i no podem considerar-lo un treball rigorós. Als actors els manca un domini més precís del cos, que vagi més en llà de la tentina còmica i paròdica, de la tombarella alegre i improvisada; sense aquest domini esdevé difícil, per no dir impossible, la consecució d'un ritme que en un espectacle com *Non plus plis* ha d'esdevenir, per casual que pugui semblar a l'espectador, perfectament estudiat i cronometrada. Ahora, aquest domini dels recursos corporals hauria d'enriquir-se conceptualment; dos o tres llocs comuns reiteats una vegada i una altra no poden bastir l'exposició d'un espectacle que, a més del seu propòsit lúdic, pretén de posseir un contingut crític [193].

Els Comediants fue alcanzando a lo largo de los siguientes montajes el rigor formal y la madurez que en *Non plus plis* tan solo quedó en un apunte. Fieles siempre a la dramaturgia del espacio abierto ya esbozada en su primera producción, continuaron perfilando sus códigos escénicos con la aplicación al teatro infantil que supuso su siguiente producción, *Catacroc* (1972-1973). Estrenado en la II Semana de Teatro de Vigo, consistía en un animado encadenamiento de juegos, montado sobre muchos de los códigos de su

espectáculo anterior, que iba proporcionando objetos muy diversos a los niños para que estos los empleasen o los rechazasen a voluntad. Payasos, personajes de los cuentos y el circo fueron los elementos que definieron este montaje. La obra carecía de argumento y terminaba con un final de fiesta en el que los niños manejaban cincuenta kilos de periódicos. Dentro de la simplicidad de las estructuras narrativas que siempre han atraído al grupo, incorporaron a su teatro las sombras chinas como un medio más de expresión de fábulas a partir de una tremenda sencillez de elementos. Como acompañamiento musical, utilizaron instrumentos antiguos de viento, como la caramilla o la chirimía. Un año después de su estreno, en 1973, superando las viejas divisiones entre teatro para niños y teatro para adultos, se suprimieron los elementos secundarios, se intensificó el sentido del juego llevándolo hasta el límite y se subrayó los instintos primarios y la figura del payaso para presentar el montaje ante adultos en la Sala Villarroel.

Su espectáculo siguiente, ya establecidos en Canet del Mar, *Moros i cristianos* (1975), surgió de un taller-seminario que partía de un estudio de las fiestas homónimas de la tradición levantina. Significó su primera incursión radical en la calle con el fin de revitalizar las fiestas mayores de pueblos y ciudades. La obra constaba de tres partes. En la primera, se construían a partir de materiales de deshecho como cartones, trapos y objetos viejos, los dragones y gigantes que iban a protagonizar la acción que tenía lugar en la segunda parte: el sitio de la ciudad y el baile. En la parte final, se unían los participantes en el taller con sus creaciones para incorporarlas a la historia y terminar quemándolo todo en una hoguera. El modelo teatral de participación activa del público remitía a la obra del Bread and Puppet Theater, *Chicken Little* (1966), espectáculo en el que numerosos niños del Bronx y Harlem confeccionaban sus propias máscaras y marionetas de los más diversos tamaños y formas a partir de los materiales ofrecidos por el propio grupo.²⁸⁰

²⁸⁰ *Plou i fa sol*, del año 1976, supuso ya la consolidación de una dramaturgia que, en esencia, estaba ya presente en *Non plus plis* y que habían ido perfeccionando a lo largo de este período que precede al comienzo de su etapa de madurez. En 1977 realizaron su primera gira europea con un modo ya propio y bien desarrollado de reinstrumentalizar los elementos que ofrecían las

VIII.9. HACIA UN NUEVO TEATRO NARRATIVO POPULAR

Las numerosas propuestas escénicas que se habían sucedido, con especial intensidad desde la segunda mitad de los años sesenta, por llegar a un teatro popular, primero a través de la farsa y los géneros dramáticos breves y después por medio de nuevos lenguajes tomados de otros sistemas culturales, habían proporcionado a los creadores de ánimo más renovador, para los primeros años setenta, una nutrida gama de mecanismos formales y lenguajes teatrales marginales. Las diversas manifestaciones de teatro popular habían llamado la atención sobre las enormes posibilidades potenciales del actor en un escenario desnudo solo ante el espectador. Los códigos de la mímica, el histrionismo, la figura del *clown*, la *Commedia dell'Arte*, entre otros afines a formas escénicas mayoritarias tendentes al desarrollo de lo grotesco y con frecuente utilización de la máscara, habían ido dotando al intérprete de diversas posibilidades de nuevas técnicas. Esto significó un sorprendente ensanchamiento de los horizontes artísticos de la labor interpretativa, hasta el punto de convertirse, por medio de las improvisaciones, en un acto de creación que reivindicaba su especificidad y autonomía frente al trabajo del autor, director o escenógrafo. Junto al acelerado progreso de las artes interpretativas, la expresión escénica y el fenómeno teatral en conjunto habían evolucionado, tanto por medio de la búsqueda de un teatro popular como a través de las corrientes rituales o antropológicas, hacia la desnudez, la economía de medios y la pobreza de materiales en un intento por lograr una comunicación tendente a la claridad, que ofreciese una primera impresión de facilidad y simplicidad dentro de un ambiente de sana alegría, fiesta y espontaneidad.

Pasados ya los años del furor brechtiano y los continuos intentos de transpolar la teoría épica del dramaturgo alemán de forma directa a la escena española, sobrevino un período de escéptica retirada con respecto a la expresión escénica a través de las obras de Brecht, así como a las posiciones más ortodoxas de compromiso social. Llegó, pues, en primer lugar, la corriente ritualista que partía de una expresión radical del «yo» angustiado del actor que, centralizado en el espacio vacío de la escena, gritaba desesperado ante una sociedad injusta. El

idealismo extremo del que partía esta corriente provocó su rápido agotamiento y el relevo a manos de un teatro que buscaba urgentemente una comunicación directa y eficaz con la mayor cantidad de público posible. Esto condujo a unos años de teatro cabaret, revista musical, teatro de feria y barraca y códigos circenses adaptados a la escena, después del cual, el teatro español parecía volver a afrontar el difícil reto que planteó la dramaturgia brechtiana una década antes y que había quedado abierto y sin resolver. Dramaturgos, escenógrafos y actores se veían ahora armados de unos instrumentos formales, con los que no se contaba unos años antes y que ya habían probado su eficacia escénica y un espíritu teatral nuevo, comparable —salvando las diferencias—, con la situación inicial de la que debió partir Brecht en su andadura hacia el teatro épico después de haber atravesado como espectador y creador el bullicioso mundo de las vanguardias teatrales del Berlín de las primeras décadas.

Desde este panorama de continua experimentación con nuevos lenguajes populares, de ruptura de las tradicionales fronteras escénicas, así como superación de las jerarquizaciones impuestas por modelos de creación heredados, se evolucionaba hacia una dramaturgia polifónica, fragmentaria, que nacía desde la investigación sobre nuevas formas de narración teatral que lograsen una comunicación más directa con el público. Progresivamente, el espacio teatral se reveló como un medio de extrema versatilidad para abordar la narración de un suceso desde diferentes puntos de vista. La voz de la clase social más deprimida —uno de los elementos que había conducido al auge de los géneros breves de tradición popular— encontraba ahora su modo de expresión en la figura del coro, rasgo que ya se hizo presente en las obras de teatro ritual y que fue desarrollado por los nuevos exponentes de la escena popular. A medida que el personaje del pueblo y las nuevas voces, tradicionalmente excluidas de la gran historia, fueron hallando un modo óptimo de expresión, el fenómeno teatral se fue mostrando como un foro social privilegiado para la revisión de la historia oficial creada desde el poder.

Primeramente, surgió un movimiento de teatro popular con una clara tendencia hacia estructuras narrativas, pero introducidas a través de uno o varios personajes que, en muchos casos, alternaban su condición de tales con la de narrador, aportando así una pluralidad de perspectivas. Esto no hubiese supuesto una gran novedad —dado que algunas obras de Brecht fueron ya construidas sobre este modelo— si no fuese por los códigos escénicos a los que se recurrió para la puesta en escena de este teatro. La estructura fragmentaria del teatro cabaret o de la revista musical se convirtió en el modelo idóneo para expresar la narratividad del texto y su carácter polifónico de modo desenfadado, divertido y espontáneo. Si el intento realizado para una de las primeras puestas en escena de Brecht en España en el montaje de *L'Òpera de tres rals* dirigido por Loperena, con Aguilera como protagonista, no alcanzó un nivel óptimo de realización ni el apoyo de un público no acostumbrado todavía a este tipo de adaptación de la revista al teatro serio, a principios de los setenta el recurso a los mundos del cabaret, la farsa o el circo — con los que previamente ya se había experimentado— para la escenificación de una obra dramática de carácter narrativo se convirtió en la panacea de la corriente renovadora. Las semejanzas estructurales que compartían las dramaturgias populares y el teatro épico, a saber, el tono narrativo, la fragmentariedad o la ágil combinación de distintos planos temporales, favoreció la vuelta de un teatro épico tras las últimas conquistas realizadas por la escena popular. La puesta en escena de la obra de Capmany *Vent de garbí i un mica de por* o el montaje de Salvat *Adrià Gual y su tiempo* fueron algunas propuestas de marcada epicidad que anunciaban ya la importancia que habrían de alcanzar ciertos códigos y estructuras propias de géneros populares para la creación de un nuevo teatro narrativo.

El éxito que obtuvo por toda España la obra de Juan Antonio de Castro *Tiempo del 98*, llevada a la escena por muy diversas compañías y ante distintos tipos de público, fue uno de los exponentes más singulares de este primer tipo de teatro narrativo popular. Los diferentes espectáculos a los que dio lugar su puesta en escena reunían las condiciones aludidas más arriba. En primer lugar, el texto dramático se presentaba abierto a la libre creación escénica. Este esfuerzo de creación por parte de los diferentes artífices del hecho teatral estaba exigido por la

constante fragmentación de la estructura dramática, la compleja interrelación de unos planos con otros, tanto espaciales como temporales, y la difícil tarea de llevarlos a escena de forma satisfactoria a través de los lenguajes escénicos más usuales. El altísimo número de personajes que intervenían fugazmente en la obra era otro reto que debía superarse desde un concepto flexible y creativo de la interpretación actoral. En segundo lugar, se buscaba la recreación de un ambiente festivo a base de refranes, cantares populares y bailes que remitían a otra época. Y, en tercer lugar, se trataba, ante todo, de la reflexión sobre un período concreto de la historia de España, desde la niñez de Isabel II hasta el final de la Regencia de María Cristina, y la proyección contemporánea de este. Frente a la revista de acontecimientos históricos a los que daba unidad el marco de una clase de historia en un colegio de monjas, se situaban las voces de sus protagonistas, la venerada generación noventaiochista y el coro de personajes populares que iban filtrando, a su sencillo entender, el devenir de la historia oficial. Lo que distinguía la obra de Castro era la propuesta de un modo diferente de narrar los acontecimientos históricos en escena, que, si bien participaba de cierto tono épico, rechazaba la fábula brechtiana y su desarrollo a través de los diálogos en favor del carácter festivo y popular. El hecho de que Fernández-Santos [jul.-ag. 1971] rechazase la rápida adscripción que se hizo de este montaje al modelo de *Castañuela 70*, relacionándola más con la propuesta llevada por Salvat al María Guerrero sobre la figura de Adrià Gual, es sintomático del carácter híbrido de esta obra por su tono épico y su expresión popular.

En un tono menos fragmentario y más brechtiano, se situaba otro de los textos que hicieron historia en estos primeros años setenta, *El retaule del flautista*, de Jordi Teixidor. A pesar de no tratar de un período histórico, ya que se sostenía sobre una fábula en el más puro sentido brechtiano, el intento por narrar a través de recursos escénicos populares un determinado episodio situaba este montaje como antecedente de la posterior corriente de teatro narrativo popular que se desarrollaría en años sucesivos con un nivel muy superior de complejidad teatral. La obra, que empezó siendo un pieza breve en castellano, *El flautista*, que el autor

llevaba por los pueblos y barrios con el grupo El Camaleó, creció a la luz del continuo contacto con los públicos populares.²⁸¹ Teixidor [jun. 1971], fiel al libro de cabecera de aquellos años, *Pequeño órganon del teatro*, de Brecht, buscó el «teatro épico a la española» y partió de una concepción espectacular y festiva del fenómeno escénico: «Insisto, hay que aprender a divertir, con farsas o con dramas. Porque si hay “crisis del teatro”, si no hay público, es porque no sabemos divertir a los hombres de nuestro tiempo» [24]. Sustituyendo el cabaret alemán por la zarzuela y la revista española, llevó a la escena la narración épica de una fábula, dentro de una estudiada técnica brechtiana, inspirada en el episodio del flautista de Hamelín. La finalidad de la narración escénica consistía en poner manifiesto los mecanismos corruptos del poder enriquecido sobre las desgracias sufridas por el pueblo. La incorporación de los elementos épicos como la fragmentación o la distanciación, fue teniendo lugar a medida que se comprobaba su eficacia frente al público: «Así, la estructuración de la idea básica, la incorporación de canciones a los textos dialogados que servían de reflexión sobre la acción, el enfrentamiento del actor con el público para explicar su personajes, etc.» [Fuster, set. 1970, 18]. De esta suerte, una pieza de media hora se transformó en una obra de dos horas en la que se perfeccionó el carácter farsesco y se acentuó la carga ideológica. Además, la situación ya no se explicaba a través de las declaraciones directas de los personajes, sino que el transcurso de la propia acción revelaba al espectador los verdaderos mecanismos evolutivos de la sociedad capitalista, así como los intereses y motivos que movían a los personajes, mientras que los diálogos y las canciones quedaban como comentarios a estos. Teixidor, en su adaptación de la teoría épica de Brecht, rechazó cierto tono frío y racional de los diálogos característicos del

²⁸¹ Las dos obras siguientes del autor, *El auca del señor Llovet* y *Un fèretro para Arturo*, se crearon igualmente como piezas breves pensadas para las necesidades de representación del Grup de Teatre Popular El Camaleó. Ambas obras, formando un único programa, pasaron las cincuenta representaciones. La primera de ellas, sin alcanzar la fortuna de *El retaule del flautista*, se convirtió también en una obra larga que llegó a los escenarios estables. Todas ellas se incorporaron, no obstante, al Teatro Independiente de estos años. El Teatro Estudio Lebrijano, después ya del famoso *Oratorio*, todavía ganó el Festival de Mallorca con *Un fèretro para Arturo*. Sin embargo, el caso más notable, a pesar de su cortísima temporada, fue el montaje de Tábaro de *El retablo del flautista*.

autor alemán, intensificando la sonoridad y plasticidad de estos en apoyo de una idea más marcada de espectacularidad.

El texto dramático obtuvo el Premio Josep Maria de Sagarra, por unanimidad, en 1968, con lo que esto supuso de reconocimiento a una labor de años desarrollada por El Camaleó. Este mismo grupo, junto con el Grup de Teatre Independent, y bajo la dirección del propio autor, estrenó la obra el 31 de enero de 1970 en el Teatro de L'Aliança de Poble Nou. La propuesta escénica buscó el efecto de distanciación del actor con respecto a la acción que se le mostraba escénicamente. Con esta finalidad, los mismos actores, que subían al practicable a la vista del público, cambiaban el decorado al mismo tiempo que comenzaba la escena siguiente. La escenografía y los figurines estuvieron a cargo de Puigserver, que presentó una esquemática ciudad medieval de inspiración constructivista representando la fachada del ayuntamiento, que presidía toda la obra como símbolo del poder público. Para los figurines, en el más clásico tono brechtiano, se recurrió a una tela gruesa de color gris, similar al de las ratas, que unificaba a todos los personajes, diferenciados únicamente por mínimos detalles. Toda la crítica apuntó la eficaz y libre adaptación que se hacía de los mecanismos brechtianos, así como el tono popular conseguido a través de los cantables, la coreografía, la parodia de la zarzuela y el cariz grotesco general. No obstante, se señaló el desigual nivel interpretativo entre un grupo y otro, destacando el trabajo de Alfred Luccheti en el papel del burgomaestre, así como el de Xavier Vivé en el del reverendo Grundig.

En cualquier caso, la puesta en escena que consagró la obra y la proyectó al resto de España fue la que tuvo lugar el 11 de abril de 1971 como inauguración del Ciclo de Teatro Contemporáneo del Teatro Capsa dirigido por Pau Garsaball. El montaje, bajo la batuta de Feliu Formosa, en la misma línea del que tuvo lugar un año antes, obtuvo un sensacional éxito que mantuvo —para sorpresa del mismo programador— la obra en cartelera durante todo un año. Toda la crítica destacó el acierto de la propuesta, su medido ritmo y la cuidadosa interpretación de cada uno de los personajes dentro de una técnica mostrativa que subrayó cada gesto y movimiento. En este sentido, Fàbregas [1987, 126] destacó los trabajos del mismo

Pau Garsaball, que también intervino como actor, Joan Vallès y Joan Borràs. La dirección enfatizó el plano colectivo de la obra, destacando los trabajos con coros —regidores, milicia, pueblo— que cantaron y bailaron al unísono. Se mantuvo la música de tono parodístico de Carles Berga con resonancias ora de revista, ora de tango, ora de ópera, cuyos resultados escénicos Fàbregas entroncaba con la tradición catalana de teatro musical a partir de las farsas de Frederic Soler. A través del estilo musical, grupos de gran popularidad, como el Dúo Dinámico, quedaba parodiados. A pesar del carácter grotesco, la escenificación de Formosa no perdió el rigor crítico y un cierto tono reflexivo y medido de ascendencia brechtiana que la diferenciaba de la presentación que hiciera Tábano y, en 1974, bajo la misma dirección de Margallo, el grupo El Topo, más tendente a la comunicación directa y la búsqueda del carácter festivo y espontáneo y lejos ya del rigor que imponía la estricta estructura narrativa. Los diferentes espectáculos, basados sobre el mismo texto dramático, que convivieron durante los mismos años —como ocurrió también con *Tiempo del 98*— fue una prueba más de la nueva concepción de teatro en la que la componente literaria quedaba como un punto de partida abierto para la creación escénica.

Este renovado interés por el teatro épico, al que se llegaba ahora desde las formas escénicas populares, se tradujo, ya rayando el ecuador de los años setenta, en una notable afluencia de montajes de Brecht, cuyos ejemplos más destacados fueron *La ópera del bandido* de Tábano —que si bien partía de la obra de John Gay, la adaptación era deudora de la obra del autor alemán— y *La irresistible ascensión de Arturo Ui*, dirigida e interpretada por José Luis Gómez. Algunas reposiciones como la de *Terror y miseria del III Reich*, por el TEI, o *La boda de los pequeños burgueses*, por Los Goliardos, ya en régimen comercial, venían a confirmar este nuevo interés por la obra y teoría del dramaturgo alemán, abordada ahora desde nuevos presupuestos formales.

Resulta ilustrativo de los derroteros por los que discurría la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos en España la recuperación de la obra teórica de

Meyerhold en los primeros años setenta.²⁸² Con motivo de su publicación, Hormigón [set. 1972a, 8] subrayaba el valor fundamental de dicha teoría escénica: «primer paso hacia la génesis de una dramaturgia racional, demostrativa y materialista en que el juego, la convención y el placer del trabajo marchan unidos». Sin perder de vista la generalidad de dicha afirmación, no deja de ser una precisa descripción de lo que estaba teniendo lugar en la escena española: la vuelta a los presupuestos ideológicos del materialismo dialéctico y a un teatro de compromiso social sin renunciar a las nuevas concepciones de la escena como lugar de placer, juego y diversión.

El materialismo meyerholdiano se proponía como una corrección, no solo de las tendencias sicologistas del teatro realista, sino, especialmente, del empuje que había adquirido en los últimos años sesenta la corriente artaudiana o ritualizante encabezada por Grotowski y cuyo transfondo reaccionario parecía evidente para los defensores de un teatro social. Frente al actor-santo que proponía el director polaco, Meyerhold defendía el actor-tribuno, aquel que, a partir de unas excelentes condiciones físicas y mentales, era capaz de narrar cualquier realidad a través de su gestualización, tono de voz, mirada o movimiento. No se trataba de representar la acción, sino de mostrarla por medio de su propio cuerpo. De esta suerte, el actor se presentaba ante el espectador con la intención de contarle una historia, encarnando unos y otros personajes a través de los más diversos modos de interpretación, frecuentemente de extracción popular: el mimo, el *clown*, los *zanni*, el lenguaje circense... A través de la teoría meyerholdiana, la reinstrumentalización de las formas parateatrales conquistadas por la escena popular de vanguardia —el teatro de feria, el circo, la revista, el cabaret o la zarzuela— recibía una precisa lectura ideológica presentándolas como una nueva formulación del teatro realista más eficaz. La utilización de los burdos códigos del teatro popular primitivo al servicio de la revelación de los mecanismos de evolución de la historia se convirtieron en un nuevo tipo de teatro realista. La concepción del teatro como juego, circo o fiesta, dejaba de ser sospechosa de alienación o inmovilismo,

²⁸² Anotados y seleccionados por Juan Antonio Hormigón, la editorial Comunicación de Madrid publicó en 1970 el primer volumen y dos años más tarde el segundo.

siempre y cuando tuviese lugar dentro de una dramaturgia de claro compromiso social, como la desarrollada por Meyerhold.

Esta corriente de instrumentalización de los nuevos lenguajes populares al servicio de un teatro que reivindicaba una vez más el codiciado calificativo de realista no provocó únicamente la publicación de la obra teórica de Meyerhold, sino que, en noviembre de 1971, dio lugar a la organización en el Instituto Alemán de un seminario bajo el título «Meyerhold y el teatro europeo», clausurado con la representación del montaje, *¡Viva la biomecánica!*, estrenado el 18 de noviembre. La obra, escrita por Mariano Anós y Antonio Hormigón,²⁸³ dirigida por este último y con escenografía de Mariano Cariñena, pretendía servir como ilustración escénica de la teoría y la práctica teatral del director ruso. El montaje presentaba un grupo de actores de un Konsomol, en 1926, que discutían sobre el meyerholdismo y, en particular, sobre la representación de *El inspector*, de Gogol, que acababan de presenciar. Al mismo tiempo que se desarrollaba la discusión, inspirada en el modelo brechtiano *Der Messingkauf*, se insertaban documentos de la época y se incluían escenas que intentaban reconstruir el montaje que Meyerhold realizó de esta obra. Los personajes, que iban descubriendo su identidad de actores ibéricos, terminaban discutiendo sobre la utilidad de la teoría meyerholdiana en la situación teatral española, dejando el debate abierto al espectador.

La escenografía dispuso una plataforma cuadrada de cuatro metros de lado, como en el estreno de Meyerhold, con una pintura que reproducía la escenografía original. A los lados se situaban sendos bancos para los actores y dos atriles en el proscenio, desde donde se leían los documentos. El montaje se completó con proyecciones de diapositivas del montaje del director ruso y la arquitectura soviética de estos años. Se subrayó la importancia de la música (Schostakovich, Stravinsky, Chopin, Glinka), cuyo ritmo debía correr paralelo a la sucesión de movimientos, gestos y juegos de los actores. Bajo una marcada influencia brechtiana, la propuesta tendió hacia un riguroso orden formal y una interpretación

²⁸³ El texto fue publicado en *Primer Acto*, 148 (set. 1972), pp. 51-74.

de gran precisión que excluyó los movimientos espontáneos y el tono popular de los lenguajes parateatrales. No en vano, si bien la obra acababa reconociendo la necesidad de reivindicar un teatro de mayorías en una época protagonizada por las masas sociales —y este era el que defendió Meyerhold—, se defendía la obra y teoría de Brecht como la lógica evolución histórica de la producción de este director.

Siguiendo con el desarrollo de nuevas técnicas de narración escénica de tono popular, Juan Antonio de Castro intentó ir más allá con un texto complejo, *Ejercicios en la noche*, al que le sobraron, sin embargo, intuiciones sin concretar e interrogantes que el equipo de puesta en escena no supo resolver con eficacia. El montaje comenzaba con la representación de una obra shakespeariana en la Inglaterra isabelina para el duque de Essex, que observaba tras una celosía. Después de veinte minutos de representación, los actores se tomaban un descanso que aprovechaban para discutir sobre pieza teatral y la naturaleza del poder. Al mismo tiempo, el Duque y Shakespeare conversaban al otro lado de la celosía. Finalmente, se añadía un plano escénico más, el de la actualidad, desde la que daba una lectura del montaje. La obra fue estrenado el 22 de junio de 1971 en el Teatro María Guerrero, dentro del TNCE, dirigido por Carmelo Romero, con escenografía y figurines de Javier Artiñano y música de Pedro Luis Domingo. Romero [jul. 1971] intentó solucionar la expresión de los diferentes planos por medio de diferentes tipos de interpretación y escenografía: escenario isabelino e interpretación épica y distanciada para la obra de Shakespeare, acercamiento al público a través del tono coral y popular e interpretación más violenta y directa para las escenas de los actores isabelinos, representantes del pueblo, que tenían lugar en un espacio amplio que invadía el patio de butacas y, por último, figurines actuales para la época contemporánea.

El transvase de planos, la dialéctica entre el actor representando y el actor mostrando, el tono de alegría popular —que tantos elogios cosechó en *Tiempo del 98*— fueron objetivos fallidos en este montaje. El grupo adujo carencias de medios y de tiempo y el propio Juan Antonio de Castro [jul. 1971] confesó la complejidad

y vaguedad de unas ideas dramáticas que aún no tenía muy claras. La sencillez de medios, así como la búsqueda de una comunicación directa, quedó bloqueada por un excesivo hermetismo lleno de referencias cultistas al autor inglés, así como a la Generación del 98, que críticos y espectadores no acertaron a desentrañar. La crítica más positiva valoró el interesante juego de planos escénicos entrecruzados, pero no dejó de señalar su excesiva complejidad, así como la mala realización: «Era encomiable la estructura general y las ideas que gobernaban esta “indagación sobre el poder”; no lo era el fárrago retórico que, sobre todo en las demasiado elementales puesta en escena e interpretación del María Guerrero, ahogaba estos valiosos puntos subyacentes» [Monleón, jul. 1971]. La obra tan solo pudo permanecer unos días en cartelera. El objetivo primero del autor, llegar de nuevo a conseguir un «teatro popular, es decir, un teatro que cree un movimiento de simpatía entre escenario y sala» [Castro, jul. 1971, 33], se vio esta vez empañado por una deficiente resolución escénica de un texto complicado que exigía un imaginativo montaje que hubiese sido facilitado a partir de una concepción colectiva de la creación teatral. La narración escénica de una historia, la sucesión de improvisaciones y un concepto escenográfico flexible apuntó a la técnica de la creación colectiva como un adecuado punto de partida a través de la cual sí se llegó a una acertada construcción escénica para una corriente teatral que tanteaba los nuevos modos de narración en la escena.

Este movimiento, que descubrió las inmensas potencialidades de la escena para la creación de diferentes voces desde las que —a partir de su entrecruzamiento y relación— contar al espectador, por medio de una nueva técnica narrativa, un hecho histórico a la luz de una perspectiva diferente, ofreció también a la puesta en escena del teatro clásico la oportunidad de presentarse bajo una renovadora vestidura escénica. La construcción de diferentes planos permitía insertar el teatro clásico, incluso respetando su escritura textual, dentro de una estructura que quedaba abierta a la labor creadora de directores, escenógrafos y actores para que estos introdujesen sus propios puntos de vista críticos sobre la historia. El montaje realizado por Alberto González Vergel al frente del Teatro Español, después de una personalísima puesta en escena de *La estrella de*

Sevilla,²⁸⁴ constituye un valioso exponente de este intento por utilizar las ilimitadas posibilidades que ofrecía el espacio vacío, en blanco, sin escribir, que era la escena, para la revisión de hechos históricos a la luz de nuevas voces críticas, de tono colectivo, diferentes de aquellas que habían escrito la historia oficial. El director murciano tomó la traducción realizada por Miguel de Unamuno de la *Medea*, de Séneca, para situar el mito clásico en el contexto de la colonización española de América vista desde la perspectiva crítica de la Generación del 98 y proyectada sobre el momento actual. La propuesta implicaba, pues, una ambiciosa estructura de planos entrelazados que tenían como finalidad colocar en perspectiva, a través del mito clásico, un acontecimiento fundamental en la historia de España y su reflejo, a través de la crisis de finales del siglo XIX, en la situación contemporánea. Desde un cuidadoso respeto hacia la versión textual unamuniana, se presentaba a Medea como una indígena inca que Jason y los Argonautas traían a una Corinto fácilmente identificable con la Castilla del siglo XVI. González Vergel concedió una importancia esencial a un doble coro: mientras uno subrayaba las diferentes reacciones de los héroes clásicos por medio de una interpretación hierática, solemne y pausada; otro, compuesto de personajes populares de la España de finales de siglo, entre los que se encontraban mendigos y repatriados de ultramar, hacía de espectador de la obra, comentando los acontecimientos desde la perspectiva crítica noventaiochista, con un tono espontáneo y una interpretación más ágil. Al final de la primera parte, el coro popular, ya en la platea, desaparecía, quedando relevado por el verdadero público, al que se le transfería la labor crítica frente a la historia, pasando el espectador, de este modo, a ser integrado en el montaje.

²⁸⁴ González Vergel presentó una propuesta escénica que evolucionaba desde un marcado tono grotesco y cruel, cercano a veces al gran guñol, hasta la tragedia. La escenografía, realizada por Juan León, consistió en un espacio casi vacío rodeado por láminas que reflejaban a los personajes difuminados y que se convertían en translúcidas por acción de la luz. Los estilizados figurines del siglo XVII fueron diseñados por Víctor María Cortezo. Luis de Pablo compuso una música electrónica matizada por un fondo de vihuela que remitía a la época original. La obra inauguró con éxito la andadura de González Vergel al frente del Teatro Español el 14 de octubre de 1970. La crítica elogió con sorpresa el audaz intento de renovación de un clásico protagonizado por un Teatro Nacional, constante tema de debate de aquellos años.

La propuesta, si bien se sirvió de la interrelación de planos alejados en el espacio y en el tiempo para ofrecer una lectura distanciada y crítica de la historia, no utilizó los códigos populares por los que se decidieron otros creadores de estos años, sino que prefirió, partiendo del tono trágico del mito griego, impregnar la formulación escénica de un tono ritual al que contribuyeron los figurines de inspiración inca. A través del carácter ceremonial se intensificaban los momentos de máxima crueldad de la obra, —línea que el director ya había apuntado en sus anteriores montajes de *Fortunata y Jacinta* y *La estrella de Sevilla* y que desarrollaría en *El buscón*—. En consecuencia, se creó una interpretación distante, cuyo aire de misterio fue subrayado por una cuidada realización gestual enigmática y fría, que, en ocasiones, presentaba una expresiva distancia entre el texto y lo que se mostraba en escena. El reparto estuvo encabezado por Nati Mistral, en una solemne interpretación de Medea, Cándida Losada, Carlos Ballesteros y Roberto Martín. Si la escenografía y los figurines, diseñados por Manuel Mampaso, buscaron, por un lado, la creación de un tono mágico a través de unos fondos en varios planos de azules teñidos de nubes, por otro, se intentó el acercamiento de la obra al público a través de unas escaleras que ocupaban todo el ancho del escenario y que unían este con el patio de butacas. La constante presencia de las cuaternas de un navío naufragado —símbolo de la relación que unió la cultura primitiva con la civilización occidental— y las máscaras y vestidos de inspiración primitiva acentuaban el tono misterioso. La música fue de Luis de Pablo.

El estreno tuvo lugar el 23 de enero de 1971. El montaje llamó la atención de toda la crítica por su audaz intento de dotar a los clásicos de una renovada actualidad y expresión formal, aunque, a pesar de reconocerse la importancia de la novedosa propuesta y su capacidad creativa, no en todos los casos obtuvo el beneplácito. Parte de la crítica, como Bilbatúa [feb. 1971] o Fernández-Santos [ab. 1971], elogió la fortuna con la que el director había conseguido dar una rigurosa vigencia ideológica a un clásico a partir de una bella expresión formal. El crítico de *Ínsula* calificó el trabajo de González Vergel como «casi inmejorable, ejemplar». Monleón [20.2.1971b] juzgó igualmente la renovadora lectura de la obra como

«una interpretación de inusitadas audacias y originalidad» y destacó la imagen que en ella se ofrecía de la evolución dialéctica de la historia a través del mito de Medea: «Existe una visión dinámica y abierta de la Historia, tomada esta como un río que avanza tortuoso hacia la luz». Otro sector de la crítica, sin embargo, observó en la creación un excesivo tono intelectualista lleno de referencias culturales que, a través de la compleja estructuración, dificultaban la comprensión. Así, por ejemplo, Molla [1993, 37], sin rechazar la novedad formal, «canciones, coros espléndidos, montaje audaz, movimientos masivos en el escenario, elementos “distanciadores”», se refirió a la propuesta como excesivamente teórica y rebuscada: «Demasiado rizar el rizo. / Esta Medea, al menos como teatro, es abstrusa y queda falta de claridad y emoción». El público, en cualquier caso, atraído por la novedad formal del espectáculo, lo convirtió en centenario.

De alguna manera, tanto la puesta en escena de *Ejercicios para la noche* como esta *Medea*, constituyeron sendos intentos en la investigación sobre un modo de entrelazar de manera eficaz —teniendo siempre, pues, al público como el centro del espectáculo— diversos planos y espacios escénicos con el fin de narrar desde otras perspectivas una historia. El complejo texto de Castro quedó lejos de encontrar una formulación escénica que expresase lo que se apuntaba en la obra. El montaje de González Vergel, si bien estuvo repleto de novedad, audacia y aciertos, no dejó de suscitar las protestas de parte de la crítica por una formulación excesivamente intelectual y hermética. El teatro narrativo polifónico esperaba todavía un modelo de creación teatral que le proporcionase los medios escénicos adecuados para lograr una comunicación directa, alegre y vitalista, a través de un nuevo modo de narrar desde la escena.

A lo largo de estos mismos años, estaba teniendo lugar una investigación paralela en torno a nuevas técnicas de narración escénica en Europa. El grupo francés *Théâtre du Soleil*, bajo la batuta de Arianne Mnouchkine, llegaba a finales de los sesenta, tras el proceso de aprendizaje que supuso el montaje de *Les clowns*, de 1969, a una de las propuestas más afortunadas de un teatro de carácter esencialmente narrativo expresado a través de lenguajes populares fuertemente

codificados por la tradición. El estreno un año más tarde de 1789, subtítulo «La révolution doit s'arrêter à la perfection du bonheur», modelo que conoció posteriores desarrollos en sus montajes siguientes 1793, dos años más tarde, y *L'Age d'Or*, ya en 1975, supuso la consecución de un nuevo teatro narrativo radicalmente popular:

Le principe essentiel consiste à retrouver dans ce que nous connaissons des théâtres populaires traditionnels, des éléments de théâtralisation du gestus social de notre époque. [...] Seuls des théâtres très codés peuvent apporter une aide pour rendre signifiant ce que l'on ne voit plus. Seule une transposition permanente peut rendre clair ce qui est brouillé [Mounier, 1977b, 200].

Para llegar a afrontar un nuevo tipo de narración escénica que devolviese la voz a las clases populares cuya identidad había permanecido en el anonimato a lo largo de siglos de historia, fue necesario la adopción del método de la creación colectiva, el rechazo del texto dramático como punto de partida y el trabajo sistemático con las formas de teatro popular —los payasos, los comediantes de feria, el circo, los personajes de la Commedia dell'Arte...— que iban a posibilitar el nacimiento de un nuevo modo de comunicación entre la escena y el público. El concepto meyerholdiano de «juego» se situaba en la base del nuevo modo de creación teatral. El juego se presentaba como un medio de expresión privilegiado que hacía surgir una corriente continua de fraternidad, vitalismo y alegría entre la escena y la sala. La técnica de la creación a través de la improvisación tenía que conservar siempre algo del tono lúdico del juego a través del cual se iban a descubrir las potencialidades expresivas que un payaso, un personaje de la Commedia dell'Arte, un malabarista, un feriante, un muñeco de guiñol o un gigante podían tener como medios de narrar, de forma distanciada y crítica, la historia bajo nuevos puntos de vista con la ayuda de estos códigos. Los diferentes lenguajes populares se revelaron como los medios más eficaces para que el actor, conservando su identidad de hombre comprometido con la sociedad de su tiempo, fuese capaz de interpretar el personaje de un farandulero de finales del siglo XVIII

—representante del pueblo anónimo— que contaba a los espectadores de dos siglos después lo que él vivió entonces. De esta suerte, el público dejaba de ser un espectador para integrarse en la obra como el oyente al que se le iba a referir una historia. La distancia abierta entre el cómico de la calle y los personajes que encarnaba para ir relatando la historia a los espectadores —cuando no se dirigía directamente por medio de una narración oral a los oyentes—, era aprovechada por el actor del siglo XX para introducir su visión crítica a través de la elección de un determinado código escénico, tipo de interpretación y concepción del espacio. De este modo, los reyes que iban a ser ejecutados irrumpían en medio de los espectadores como enormes monigotes llevados por los feriantes, detrás de los cuales el público formaba una alegre procesión triunfal. Los códigos de los títeres eran frecuentemente empleados para referirse a los personajes de la alta nobleza.

Para que un actor pudiese llegar a este modo de recitar los hechos a través de los diferentes códigos populares por medio de improvisaciones era necesario, por un lado, el riguroso dominio de los lenguajes que se iban a emplear, por otro, el conocimiento profundo de la época que iba a ser historiada. En consecuencia, el proceso de creación colectiva debía estar forzosamente precedido por un período de documentación y estudio de esa realidad, de modo que el actor alcanzase una clara visión crítica sobre los diferentes personajes y hechos a los que debía referirse a través de su interpretación: «Une telle conception du récit dramatique, où toute reconstitution est bannie, exige des comédiens qu'ils soient sans cesse conscients de jouer et qu'ils maîtrisent la réalité présentée afin d'en rendre possible la critique par le spectateur [Mounier, 1977a, 151]. En 1793, el montaje perdía cierto aire festivo, burdo y popular, en favor de un estudio más riguroso y menos estereotipado de los diferentes personajes de la obra, de ahí que cada actor ya no encarnase diferentes máscaras o personajes de acuerdo a las necesidades del relato —como era habitual en este tipo de teatro—, sino que cada uno se especializase en un personaje de la historia. En *L'Age d'Or*, en lugar de centrarse en un determinado personaje, cada actor se especializaba en una máscara de la Commedia dell'Arte o de otro lenguaje popular, de modo que el intérprete fuese capaz de expresarla ante cualquier situación o tipo de personaje tomado de la

realidad cotidiana de la sociedad capitalista del siglo XX. El objetivo principal consistía en que la expresión de una realidad cotidiana a través de las formas populares arrojase sobre esta una nueva luz que ayudase a poner de manifiesto su verdadera naturaleza:

Le comédien doit approcher de très près son personnage, se laisser guider par lui par moments au cours du travail, mais il doit éviter au maximum de perdre de vue qu'il est un comédien qui *raconte* quelque chose par l'intermédiaire d'un personnage. Mis dans des situations quotidiennes, le personnage, lui, ne doit pas être quotidien. Il doit être théâtralisé, avoir une certaine «dimension» [Mounier, 1977a, 158].²⁸⁵

De este modo, progresivamente, se iban multiplicando las voces que contribuían a hacer avanzar una narración común que partía de la perspectiva de la masa colectiva del pueblo. En unos casos se trataba de la voz del feriante del siglo XVIII, en otros casos de la voz del personaje que encarnaba, noble, cura o revolucionario, que aprovechaba para contar aquello de que había sido testigo, en cualquier caso, de la perspectiva del actor, hecha explícita por la distancia creada por la utilización consciente de la convención. Esta imbricación de diferentes planos —como ya se ha visto— se convirtió en rasgo formal paradigmático de este tipo de teatro: «L'alternance du temps de la chronique et du temps vécu est un trait caractéristique du spectacle et de son style épique» [Mounier, 1977a, 162].

La ruptura total del espacio a la italiana exigió nuevos espacios en los que desarrollar otros diseños escenográficos más adecuados para el teatro narrativo. Se recurrió a garajes, almacenes, grandes locales abandonados o cualquier tipo de espacio amplio carente de la tradicional división frontal entre escenario y sala donde poder levantar plataformas que, dispuestas alrededor del público, sirviesen

²⁸⁵ Meyerhold [1986, 61] explicaba a través de la naturaleza grotesca que compartían la mayoría de los lenguajes escénicos populares la capacidad de estos para presentar lo cotidiano a la luz de una nueva perspectiva desveladora: «Lo grotesco permite abordar lo cotidiano en un pleno inédito. Lo profundiza hasta el punto de que lo cotidiano deja de parecer natural».

de tribunas donde se situasen los actores-personajes para contar su visión de los hechos al público. Cada plataforma podía albergar un determinado plano de la narración, o alternarse el uso de unas y otras dependiendo de las necesidades del relato. En cualquier caso, el resultado siempre debía ser la comunicación directa, sincera e inmediata con el espectador, convertido en el personaje-«oyente» de una historia. En palabras de Mnouchkine: «Le théâtre pour moi, c'est la clarté. Le théâtre ça devrait être la lumière faite sur la société humaine et sur tout ce qui la compose» [Seym, 1992, 67].

Estos diferentes puntos de vista a través de los cuales se narraba un hecho debían concretarse en planos escénicos; cada uno de los cuales exigía a su vez un determinado tratamiento escénico, concepción espacial y tipo de interpretación. El resultado devenía en un ensamblaje tectónico de planos dramáticos y plataformas escénicas, como si de una estructura arquitectónica se tratase, que llegaban a convertir al espectador en punto central, no solo teórico, sino también físico del hecho escénico. De esta suerte, el fenómeno de la representación alcanzaba a configurar una realidad dinámica, compleja y plural, compuesta, al mismo tiempo, de realidades, puntos de vista y voces diversas. Este modelo teatral es al que llegaron finalmente algunos grupos españoles que optaron por un proceso de creación que partía de la documentación sobre un período histórico, seguía con el desarrollo de las improvisaciones a partir de diversos códigos escénicos y sobre diferentes tipos de espacios, al tiempo que comenzaban a escribirse los diálogos, para terminar con la selección de los momentos que se ensamblarían en el resultado final. *El Fernando*, montado por el T.U. de Murcia, *La Setmana Tràgica*, por el grupo de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants, y *Àlias Serrallonga*, de Els Joglars fueron algunos de los exponentes más destacados de esta corriente de teatro narrativo popular.

1. T.U. de Murcia: *El Fernando* (1972)

Con esta obra el teatro universitario de Murcia iniciaba una nueva etapa. A pesar de que se comenzó planteando como un paso más en la investigación formal

en torno al esperpento y el teatro popular que se venía llevando a cabo desde la formación del grupo, el proceso de creación de este montaje demandó una nueva metodología de tipo colectivo, en la que el punto de partida no fuese un texto dramático. Siguiendo con la búsqueda de un teatro popular actual, la creación de *El Fernando* descubrió al grupo otro modo de afrontar la construcción teatral en el que cada miembro asumía una tarea creadora que, en ciertos momentos de la historia del teatro, parecía haberse arrogado el autor dramático en exclusividad. De este modo, el propio equipo se presentaba como el autor directo de una obra en la que los textos dramáticos solo se insertaron posteriormente a la elaboración del proyecto dramatúrgico. Así explicaba el director, Oliva [(ed.), 1978, 23], el final del camino que había supuesto *Caprichos del dolor y la risa* en cuanto a concepción del teatro basada en un texto y la necesidad que experimentaba el grupo de seguir evolucionando hacia otros modelos de creación:

Pero los *Caprichos* cerraban en su contexto literario cualquier posibilidad. Por otro lado, el grupo estaba ya en condiciones de buscar una personalidad que llegara al nivel de creación completa del espectáculo. Sólo un proceso minuciosamente elaborado daba unos nuevos *Caprichos*, esta vez más nuestros, más debidos a la influencia del grupo. En una palabra: teníamos la posibilidad de experimentar un tipo de espectáculo en donde *todo* saliera del grupo

Se recurrió a una temática histórica que, bajo un renovador planteamiento teatral, se hiciese asequible, interesante y aprovechable para un público mayoritario. Se escogió un hecho significativo que tuviese una proyección o sirviese de modelo para entender la situación actual. La vuelta de Fernando, el Deseado y la frustración de las esperanzas liberales se presentó como un episodio clave para reflejar la eterna división entre la España tradicionalista y conservadora y la España liberal.²⁸⁶ Agustín Bermúdez y Juan Guirao fueron los encargados de aportar al grupo toda la documentación necesaria sobre el período, desde las

²⁸⁶ Para un estudio del plano histórico de este montaje y proyección sobre la España bajo el régimen de Franco puede consultarse el trabajo de Pörtl [1996].

sesiones de las Cortes de Cádiz a letrillas populares de la época. Como bases dramatúrgicas del montaje [Oliva, 1975, 195] se decidió huir de la exposición cronológica de los hechos, de la presentación de los personajes desde sus contextos sociales, en detrimento del plano humano o sicologista, y del desarrollo de un alegre tono popular y hasta vulgar a través de canciones y coplas que contribuyesen al desarrollo del tema sin descuidar un aire sarcástico, en clave de humor, pero con fondo amargo.

El rechazo a una estructura lineal condujo a una desorganización de los tiempos que expusiese la evolución dialéctica de la historia a la luz de otra perspectiva. El montaje comenzaba con el tiempo presente (la llegada del rey a España en 1814 y las diversas reacciones de los diferentes sectores sociales), continuaba con el futuro (ruina de los ideales y esperanzas de los liberales) y, finalmente, el pasado (las Cortes de Cádiz y el idealismo político). De esta suerte, se introducía una triple perspectiva que ilustraba el proceso de desarrollo de la historia. Se hizo coincidir cada fase temporal con el predominio de un determinado sector social, de modo que las diferentes voces se mezclasen a lo largo de una estructura de collage: el pueblo esperando al Rey en el tiempo presente, el poder absoluto, las camarillas y corrupciones cortesanas en el futuro y la clase liberal para el pasado. No se buscaba, pues, la construcción de un argumento o trama, sino la presentación de una serie de hechos cuya forma y estructura implicaba una nueva manera de narrar la historia. Como decía la primera canción del montaje: «Queremos jugar el juego / que la historia es relatar; / en este juego, señores, / todos debemos entrar» [26].²⁸⁷ Así, la narración de la historia se convertía en problema técnico y formal de la expresión artística. La crónica de los sucesos era comparada con un juego infantil en el que hay un corro girando y una gallina que señalaba a uno, clero, noble, comerciante o campesino, para que este contase su versión. Así se le advertía al espectador desde el comienzo del espectáculo: «Vamos a saltar el tiempo / para “alante” y para atrás, / el que se quede dormido /

²⁸⁷ El texto de la obra fue publicado por *Yorick*, 55-56 (dic. 1972), pp. 19-62, de donde se extraen las citas. Posteriormente conoció otra edición acompañada de numerosas notas sobre la puesta en escena, así como abundante material gráfico en Oliva (ed.) [1978].

el cuento no entenderá. / Se mezclarán las historias / aquí, allá y acullá, / no se inquieten, señorías / que alguien les conducirá» [26].

El pluriperspectivismo y la idea de montaje como elemento central de la construcción teatral que permitiese presentar los tres enfoques al mismo tiempo o en rápida sucesión indicó la necesidad de concebir un nuevo espacio escénico en el que fuese realizable esta propuesta dramatúrgica. El diseño escenográfico inicial comprendía dos escenarios grandes unidos por una corta pasarela y dispuestos en ángulo de noventa grados, a cada extremo se situaba una pequeña prolongación. Otro escenario menor formando unas gradas para el hemicíclo de las corte que se situaban frente a los anteriores, y, finalmente, una tarima para el grupo de música. Desde todos los espacios había fácil acceso por medio de escaleras a la zona central donde permanecía el público, que se encontraba rodeado por los diversos dispositivos e inmerso, de este modo, en la representación. Los actores se movían de un espacio a otro de acuerdo a las necesidades del espectáculo, en unas ocasiones, atravesaban por medio del público o se dirigía a él, integrándole en la obra como feligreses o campesinos, en otras, interrumpían una acción para continuar más tarde. El hecho de que varias escenas tuviesen lugar al mismo tiempo obligaba al espectador a intervenir construyendo su propia lectura de la trama según a las escenas que atendiese.

A medida que se construía el montaje, se encargaron textos a una veintena de autores, de los que, después de un largo proceso de ensayos y montaje, terminaron siendo seleccionados ocho: José Arias, Ángel García Pintado, Jerónimo López Mozo, Manuel Martínez Mediero, Luis Matilla, Manuel Pérez Casaux, Luis Riaza y Germán Ubillos. Estos textos, a su vez, sufrieron un proceso de fragmentación, adaptación y ordenación en los diferentes momentos de su preparación. Además se añadieron citas históricas y documentos de la época, como fragmentos de las Cortes de Cádiz. Los cantables fueron compuestos e interpretados por el grupo musical universitario Rincón de Folk, especializados en melodías populares españolas. Las letras de las canciones se escribieron posteriormente a modo de breves cuñas que comentasen el espectáculo y lo

distanciasen al mismo tiempo. A estas letras, se añadieron otras encontradas en tradiciones populares o atribuidas a poetas, como Martínez de la Rosa. Las composiciones musicales contribuyeron a la impresión de caos y anarquía que se buscaba entre sus objetivos.

Tanto los decorados como los figurines se caracterizaron por la economía de medios, la sencillez y la eficacia expresiva. Se partió de una concepción del espacio vacío al servicio del trabajo del actor y no al revés. Los escenarios se presentaron desnudos, a excepción de un telón de fondo pintado en la primera escena y una reproducción intencionada de *La corte de Carlos IV* como ambientación palaciega a tono con el carácter histórico de la obra. Se recurrió a objetos y detalles que contribuyesen a la interpretación y al cambio rápido de vestuario y que aportasen un máximo de expresividad:

A lo largo del espectáculo se utilizarán los menos elementos posibles sobre los escenarios. Más que los grandes habrá que cuidar los pequeños elementos (utilería). No hay que plantearse un espectáculo rico en medios sino en soluciones e ideas. La apariencia pobre de nuestras posibilidades no debe ir en detrimento del alcance expresivo del trabajo [Oliva (ed.), 1978, 45].

Entre los numerosos objetos que se sacaban a escena, cabe destacar varios muñecos representando a diferentes personajes. Esto incidía en el carácter formalmente popular del montaje. Los actores se cambiaban de vestuario a la vista del público, intentando que no llegase a decaer el vertiginoso ritmo de todo el espectáculo. Los colores intentaron definir igualmente los diferentes sectores sociales por medio de la creación de manchas características para cada grupo. Mientras que en el pueblo predominaron los ocre y colores pardos, para la camarilla real el color se tornaba brillante. En lo referido a iluminación se mantuvo la misma línea de austeridad, claridad y rechazo de recursos efectistas. Por consiguiente, predominó la luz blanca, a excepción de los ambientes inquisitoriales en que se transformaba en ámbar.

La interpretación se caracterizó por un tono popular, directo y espontáneo dentro de un ritmo ágil que buscaba la impresión de caos y anarquía: «Esta claro que los personajes no son aptos en absoluto para la *identificación*, y que andábamos en un tono pretendidamente vulgar, lindante con lo fácil» [Oliva, 1975, 198]. Para intensificar la distanciaci3n, cada actor interpret3 personajes de diferentes medios sociales, de modo que, por encima de estos, siempre dominase la imagen del intérprete narrando unos acontecimientos por medio de su cr3nica, movimiento, gestualizaci3n, etc. Con el fin de evitar posibles simplificaciones o caer en arquetipos se cuid3 la caracterizaci3n de las figuras hist3ricas. El rey, por ejemplo, fue realizado por tres actores, que enriquecían su personalidad hist3rica. Actores y actrices, m3s de treinta en total, consiguieron crear un bullicioso ambiente de fiesta teatral que comenzaba ya con la entrada del p3blico en la sala, donde era esperado por un abigarrado gentío de gañanes, mozas, curas, monjas, inquisidores, cortesanos y músicos. Las invitaciones al p3blico para participar en los bailes contribuy3, una vez m3s, al tono espont3neo de teatro popular.

El espectáculo se estren3 en el VII Festival de Sitges el 13 de octubre de 1972, donde obtuvo el premio al mejor grupo. El fenomenal 3xito de p3blico, j3venes universitarios en su mayoría, no correspondi3, sin embargo, a una recepci3n pareja por parte de la crítica. Si bien esta 3ltima expres3 todo su entusiasmo por el desenfadado tono *verbenero* que el audaz montaje de César Oliva y su equipo consigui3 lograr, no dej3 de seńalar la desigual realizaci3n por parte del numeroso reparto. Esto no impidi3 que el espectador se dejase contagiar por el vivo ritmo de un texto esc3nico plagado de continuos guiños y claves a la realidad social, recibidas con gran regocijo por parte del p3blico. Salvat [24.10.1972], por ejemplo, elogi3 el inteligente espectáculo: «verdaderamente ins3lito dentro del panorama del actual teatro espańol. [...] algo ins3lito, no s3lo en Espańa sino tambi3n en cualquiera de los países europeos», sin embargo, rechaz3 su tono ligero y asainetado, así como la ausencia de un sentido crítico riguroso. Termin3 afirmando que, de seguir trabajando sobre este montaje, el T.U. de Murcia «puede llegar a conseguir una de las aportaciones m3s importantes del

teatro de estos últimos treinta años». Tanto Salvat como Monleón [6.1.1973] aceptaron el carácter de collage sin menoscabo para la unidad total del montaje. No obstante, también el crítico de *Triunfo* apuntó ciertos desniveles en la realización, así como una excesiva caricaturización y empobrecimiento de los personajes históricos. Pérez de Olaguer [dic. 1972b], sin dejar de aconsejar algunos reajustes en el texto, comparó el montaje con las últimas producciones del Théâtre du Soleil. Desgraciadamente, la obra fue autorizada exclusivamente para festivales o representaciones universitarias —Sitges, Badajoz, Salamanca (2 repr.), Tarragona y Murcia (2 repr.)—, por lo que tan solo conoció siete representaciones y la mayoría de ellas en teatros a la italiana que no permitieron llevar a cabo la disposición escénica diseñada.

El proyecto dramático y escénico que implicaba la búsqueda de un nuevo modo de narración de unos hechos históricos en escena, sufrió en este primer montaje colectivo del T.U. de Murcia de un excesivo peso de los lenguajes populares, canciones, bailes, interpretación farsesca, fragmentación, etc. En su siguiente espectáculo, *Parece cosa de brujas*, buscando quizá una mayor coherencia ideológica que evitase la dispersión ocasionada por un excesivo carácter de collage, se continuó con el esquema de la creación colectiva, pero reduciendo la nómina de autores a dos, Jerónimo López Mozo y Luis Matilla, de modo que la integración del autor en el proceso de montaje fuese mayor. La obra se estrenó en la clausura del VIII Festival de Sitges, el 11 de octubre de 1973. Oliva abandonó la idea de una escenografía con diferentes escenarios. En su lugar, Juan Antonio Molina proporcionó un complicado dispositivo escenográfico que dividía el espacio en dos alturas y mantenía a unos personajes suspendidos en sillas que se movían de un lado para otro. Sin embargo, por falta de tiempo, el grupo no lo pudo integrar plenamente en la propuesta dramática. La música, una vez más al cuidado de Esmeraldo Cano, fue interpretada en escena por la Banda de Música de Rafal (Alicante). El texto, de inspiración brechtiana, recurrió a la distanciamiento por medio de una fábula para hacer la denuncia de una sociedad inquisitorial. Se volvió a recurrir a un tono popular, en esta ocasión, a través de una interpretación en clave de farsa musical. La crítica, más negativa que en la obra anterior, denunció

un excesivo esquematismo e ingenuidad por parte del texto, así como un marcado tono festivo que impidió cualquier posibilidad de profundizar en el tema propuesto. Monleón [16.2.1974], por ejemplo, destacó la disparidad de los códigos escénicos utilizados —la música a cargo de «una especie de pequeña banda popular levantina», la «prometedora máquina escénica» y el «tono de farsa revisteril» de la interpretación— y su ineficacia para los fines perseguidos: «La impresión última [...] es de heterogeneidad, de fiesta popular fallida, de esquematismo crítico». El espectáculo volvió a ser censurado y alcanzó únicamente cuatro representaciones.

2. Els Joglars y Fabià Puigserver: *Àlias Serrallonga* (1974)

Con esta obra el grupo catalán se enfrentaba por primera vez al desarrollo de un argumento, abandonando la estructura fragmentaria o de collage. Además, no se partía ya de una idea o estructura musical como punto inicial de la creación escénica, sino que se recurría a un suceso histórico con el objetivo de presentar, a través del teatro, una nueva lectura de este. En un momento en que tanto Cataluña como el resto de España volvían continuamente sobre los hechos más significativos del pasado a fin de ofrecer una lectura de la sociedad contemporánea y una nueva identidad colectiva de los distintos grupos sociales, el teatro más vanguardista se reveló como un medio privilegiado para la presentación de una renovadora visión de la historia. Els Joglars, que se había trasladado recientemente a la campiña catalana en la región de Pruit, utilizó una arraigada leyenda popular de la región para contarla desde la escena: el mito de Joan Sala, alias Serrallonga. Se trataba de un campesino de la región de Collsacabra y de Les Guilleries convertido en bandolero en la segunda mitad del siglo XVII, cuando el reino de Castilla y León, como única salida a un estado de crisis galopante, acudió a las arcas de Portugal y Cataluña. El 7 de junio de 1640 tuvo lugar el «Corpus de Sangre», el asalto de los segadores catalanes a la ciudad dando muerte al virrey, al mismo tiempo que Portugal se independizaba de Castilla. El legendario foragido fue ajusticiado después de terribles torturas en 1663.

Como en otros casos de construcción de un teatro histórico narrativo que no tomaba como base un texto dramático fijado *a priori*, se comenzó con un período de documentación sobre la época, la figura del famoso bandolero, su detención, juicio y ejecución. Boadella inició el trabajo con el estudio de las actas del proceso de Joan de Serrallonga y el conocimiento de la región a través del contacto con sus gentes. Sin embargo, a diferencia de los montajes de Mnouchkine o *La Setmana Tràgica* del Orfeó de Sants, Boadella no centró sus objetivos en la búsqueda de la precisión histórica ni de la exacta explicación de un período o personaje, sino que priorizó una comunicación escénica eficaz con un público actual, de ahí la eliminación de elementos arqueológicos y la introducción de anacronismos. El carácter de farsa y juego, el burdo tono de arte de juglares, que da nombre al grupo y que caracterizó sus montajes anteriores, junto con el deseo de alcanzar una significación actual, pesaban más que todas las exigencias históricas y documentales que pudiesen surgir. Junto al intento de clarificar un momento histórico, latía un deseo radical de aniquilar cualquier tipo de mito o leyenda, así como el de seguir siendo fieles a una concepción burlesca, cáustica y primitiva del arte de la escena, máxime después del experimentalismo vanguardista de su anterior obra, *Mary d'Ous*, de cuya refinada estética ahora se alejaban. En la línea dramática desarrollada por el grupo catalán, la emoción debía imperar por encima de la comunicación intelectual. Así lo explicaba el director del grupo: «Nos interesa mucho más dar unas vivencias al espectador que informarlo intelectualmente de las condiciones que rodean fenómenos de este tipo. Es importante que vivan un ambiente, un espectáculo...» [Bartomeus, 1987, 84]. La utilización de la Patum, una especie de monstruo similar a un dragón que se exhibe en Berga durante las fiestas de Corpus y que lanza fuego y petardos a los asistentes, o de gigantes, acababan de distorsionar todo el espectáculo en beneficio de un tono festivo.

El comienzo de la obra ya en el vestíbulo con un juglar, realizado por Albert Boadella desde una tarima,²⁸⁸ mimando de forma grandilocuente, al hilo de

²⁸⁸ Este espectáculo, en el que Boadella se reincorporó una vez más después de *Mary d'Ous* como actor, significó su despedida como intérprete para consagrarse a la labor de dirección.

las viñetas de un pliego de aleluyas, la historia del bandido que iba a ser narrada escénicamente a continuación enmarcaba ya la propuesta dramática dentro del problema del teatro como narración, el perspectivismo, la distanciamiento a través de los códigos utilizados y los diferentes puntos de vista escénicos desde los que se relataba el suceso. La presencia de un cómico de la calle apoyándose en una estructura narrativa popular —como es el caso de la aleluya— para interpretar a través de sus gestos y movimientos los diferentes personajes que intervenían en la leyenda de Àlias Serrallonga anticipaban ya la técnica narrativa, distante, pero a la vez emocional, y el heterogéneo tono popular que se quería imprimir al espectáculo, sin que esto excluyese la crueldad y la amarga crítica al poder absoluto. La ágil alternancia, e incluso la simultaneidad, de diferentes voces, expresadas a través de diversos códigos escénicos y espacios teatrales, confirieron a este complejo montaje un ritmo rápido y una naturaleza multiforme caracterizada por el continuo contraste entre unos y otros modos de narrar en escena. Además, revelando la trama de la historia a los espectadores ya en el mismo vestíbulo, se intentaba que el público no se distrajesen con esta y pudiese concentrarse en todos los detalles de la puesta en escena e interpretación, que proyectaban la obra hacia el momento actual.

Como en los espectáculos analizados anteriormente, la concepción espacial, realizada por Puigserver, fue el punto de partida decisivo para la propuesta dramática polifónica que se iba a adoptar. De nuevo, se hacía necesaria la ruptura con el espacio a la italiana para construir diversos escenarios que proporcionasen tipos de espacio diferentes a los dos mundos que iban a polarizar la obra: una aristocracia ajena a la realidad y un pueblo víctima de la peste, la miseria y la injusticia. El escenario tradicional se convirtió en un teatrillo a la italiana en el que se situó la corte de Felipe IV venida de Castilla, y frente a este, un dispositivo constructivista polifuncional en forma de torre de mecanotubo, situado a la derecha de la sala, señalaba el lugar del pueblo. Entre ambos, desplazado hacia la izquierda, se colocó un retablo desnudo. Estos tres espacios significaron una reasunción de las experiencias escénicas desarrolladas por el grupo hasta este momento. Por un lado, se retomaba el teatrillo de farsa y parodia de *Cruel Ubris* para caracterizar a

la aristocracia, por otro, se integró una estructura abstracta, funcional y polivalente de metal en la línea del poliedro de *Mary d'Ous* y, finalmente, se añadió una tarima elevada vacía que remitía al tipo de espacio escénico introducido por las últimas corrientes que partían de la pobreza material y entoncaban con el hiperrealismo y el movimiento del teatro de la crueldad.

Una vez más, el público quedaba inmerso en la acción rodeado por los tres lugares escénicos en los que se actuaba de manera simultánea. De este modo, se conseguía ofrecer una impresión de la complejidad y el perspectivismo de la realidad. Los diferentes espacios no solo establecían relaciones de yuxtaposición contrastadas, sino que, por exigencias de la narración, se comunicaban unos con otros a través de los personajes, con lo cual, el espacio intermedio en el que se situaba el público devenía igualmente en espacio escénico. La corte, por ejemplo, llegaba por la zona central para subir al ridículo teatrillo de feria, al que se accedía por delante. Asimismo, entre la tarima desnuda donde se desarrollaban las escenas de caza y tortura y la torre metálica o el teatro a la italiana tenían lugar continuos movimientos. Frente a la rigidez del pequeño escenario, símbolo de la corte, donde los amplios figurines de los personajes apenas tenían espacio para desplazarse sin tropezarse ridículamente unos con otros, la torre se presentaba como un lugar en continua transformación, tan pronto era casa donde se agolpaban tristemente los segadores,²⁸⁹ como cama, cocina o vereda que conducía al cementerio. La esclerotización de un espacio contrastaba con la riqueza semántica del otro. Relación que al mismo tiempo se proyectaba sobre las diversas clases sociales que en ellos se encontraban.

De esta suerte, cada concepción escénica determinó toda una dramaturgia que había de caracterizar cada grupo social. Cada uno de los espacios quedaba definido por una determinada interpretación, movimiento, vestuario, colores y música. Si al retablillo «Real», le correspondía una interpretación farsesca, casi de guiñol, un gesto rígido y ridículo, un tono de voz engolado o chillón, unos

²⁸⁹ Las escenas de interior fueron realizadas los días de lluvia, cuando los actores se tenían que refugiar en la casa, obligados a dejar el habitual medio exterior donde se construyó el montaje.

figurines de colores brillantes, aunque con un acompañamiento instrumental elegante y sereno de música barroca que decorase el ambiente de la corte, al espacio del pueblo, le tocaría una interpretación realista y hasta orgánica, unos gestos y movimientos flexibles, pausados y tranquilos, unos figurines sencillos, pero funcionales, en tonos más discretos, acompañados, no obstante, en algunos momentos, por una alegre música popular que describiese el carácter festivo y espontáneo de las clases bajas. El vestuario, al cuidado también de Puigserver, descubrió para la aristocracia un mundo de colores desacostumbrado en los montajes del grupo catalán. La estética de los personajes del teatrito estuvo inspirada en los retratos de corte de Velázquez, especialmente de *Las meninas*. En una escena aparecía incluso Velázquez retratando la pareja real en presencia de las damas de compañía y estampando sobre sí mismo la cruz de Santiago. No faltaron, sin embargo, los anacronismos, como las mafiosas gafas oscuras del Conde-Duque, el tricornio utilizado por los soldados o el cadencioso tono discursivo de Felipe IV, ya desmemoriado y ajeno, al que el valido tenía que ir recordando las palabras, que remitían a realidades más cercanas al espectador. La música, de inspiración barroca y popular catalana, fue preparada por Pau Casares. En algunos momentos, se realizaba en escena ya sea por medio de una tenora, un clarinete, dos flautas, un cuerno o un saxo.

El contraste entre ambos espacios fue radical, porque incluso los idiomas eran diferentes, pues la corte hablaba en castellano y los payeses en catalán dialectal, con lo cual, la simbología acerca del entendimiento de ambos sectores quedaba clara. No obstante, a pesar de introducirse más elementos verbales que en montajes anteriores, los escasos diálogos seguían sin adquirir una función informativa relevante. Los textos consistían en unos versos de Joan Maragall, de Góngora y latinajos tomados de las mismas actas del juicio, ya que, junto al castellano y el catalán, también se utilizaron textos en latín, así como en inglés, italiano, alemán y francés. La narración no evolucionaba, pues, a través de un texto literario, ya que las palabras mantenían una función más emocional que referencial, sino a través de un texto espectacular construido por medio de movimientos entre

los diferentes lugares escénicos, gestos, interpretación, mimo, figurines y música que hacían avanzar la fábula.

Para los campesinos se desarrolló una cuidada interpretación interiorizada que, en ocasiones, se ralentizaba para intensificar el realismo o la crueldad de las escenas. No obstante, la obra ofreció posibilidad para la utilización del cuerpo en una amplia gama de registro dentro de una trepidante sucesión de estilos y ritmos interpretativos. Frente a otros espectáculos como *Mary d'Ous* caracterizados por la contención y la medida formal, en *Àlias Serrallonga*, comparable en este aspecto a *Cruel Ubris*, Boadella volvió a introducir con un amplio criterio todo lo que de válido surgía en las improvisaciones, lo cual contribuyó a que el espectáculo ganase en diversidad formal y comunicación directa con el público lo que perdía en misterio y poder de sugerencia [Abellán, dic. 1987]. Los campesinos saltaron, corrieron, lucharon, usaron hoces, guadañas y cuchillos, gritaron y amenazaron con mirada de odio la corte bufa de Felipe IV, donde en un ridículo tono farsesco los aristócratas vivían al margen de la realidad. La búsqueda de una comunicación directa con el espectador, a la que contribuyó el movimiento escénico entre el público y la disposición espacial, fue acentuada por el desarrollo de la sensorialidad a través de materiales orgánicos e incluso comestibles. Àlias Serrallonga llegó incluso a repartir salchichón entre el público. Especialmente afortunados fueron algunos momentos como la subida de los segadores al cementerio avanzando lentamente por la torre de mecanotubo o la tortura y ejecución del bandido extendido en el suelo de la tarima central, atado con unas sogas, al mismo tiempo que el verdugo, vestido de carnicero, cortaba sin piedad la tráquea de una vaca o troceaba unas vísceras reales. Los gritos del foragido como respuesta a cada hachazo del carnicero intensificaron, de forma distanciada, pero de gran eficacia, la crueldad de la acción.

El miedo a caer en cualquier tipo de mistificaciones llevó al grupo a traicionar de forma decidida toda expectativa que pudiera haber concebido cierto público catalán en su deseo de ver la obra convertida en un canto revolucionario de Cataluña frente al poder central. En un último cuadro, posterior a la muerte de

Serrallonga, el grupo eliminaba cualquier posible lectura mítica de la trama, resucitando al supuesto mártir para que este realizase un *strip-tease* a ritmo de saxo ante los turistas que no acertaban a reprimir su entusiasmo: «Oh! A revolution! So typical!». La venta de hoces a dólares y la exhibición de las barras del escudo de Cataluña en los calzoncillos del impúdico «héroe» terminaron de echar por tierra cualquier viso de romántico triunfalismo.

La obra se estrenó como clausura del III Cicle de Teatre de Granollers el 14 de diciembre de 1974. Dos meses más tarde, el 6 de febrero de 1975, llegó al Teatro Romea de Barcelona. El espectáculo, que no pasó por Madrid, representó a España en los Festivales de Caracas, São Paulo y Venecia, donde tuvieron lugar en julio de 1976 las últimas representaciones. El 24 de enero de 1977 se emitió por televisión en la realización de Mercè Vilaret. Con este montaje el grupo accedió a grandes espacios de representación convencionalmente no escénicos conquistados para el teatro occidental en la década de los setenta. Se iniciaron las representaciones en polideportivos o plazas públicas ante masivas audiencias. Los aforos comenzaron a superar las 1.000 entradas. Así, en Vigo, reunieron a 3.000 espectadores y en la Plaza Quintana de Santiago de 3.500 a 4.000 personas. Hacia 1976 la obra había recibido 150 representaciones [Bartomeus, 1987].

Una vez más, los elogios a la realización del espectáculo, a la novedad de los lenguajes escénicos, así como a su propuesta dramática, fueron prácticamente unánimes por parte de toda la crítica. Jaume Melendres (*Tele-expres*) destacó la innovación esencial que suponía este último montaje:

Así pues, la gran innovación juglaresca de *Àlias Serrallonga* no es la recuperación de la palabra, sino de la narración. Por vez primera en su biografía. Els Joglars nos narran una historia, encadenan lógica y cronológicamente unos hechos para hallar un sentido en este encadenamiento. Este es el gran salto de Els Joglars, la gran ruptura con su propio pasado [Bartomeus, 1987, 86].

Salvat [Álvaro, 1976, 306], en su resumen de la temporada catalana, reflejó el éxito fuera de serie de público y crítica y consideró el montaje como el «estreno más importante del año en régimen comercial o de dos funciones diarias». Tan solo algunas firmas protestaron por la simultaneidad de las escenas y la dificultad y confusión que esta introducía en la recepción de la obra, sin que esto empañase en ningún caso la radical novedad del espectáculo y su calidad artística. Así, por ejemplo, Antoni Martínez Tomás (*La Vanguardia*) decía: «Su acción simultánea en tres escenarios —de una parte, el normal; de otra, los dos montados en el centro del patio de butacas— distrae la atención del espectador, la diluye, y hasta, en algún momento, la extravía, haciéndole perder rasgos esenciales e importantes matices. Pero no puede negarse que es una novedad. Y una novedad atrevida, audaz [...]» [Álvaro, 1976, 307].

3. Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants, Lluís Pasqual y Fabià Puigserver: *La Setmana Tràgica* (1975)

En la misma línea de teatro de revisión histórica a partir de nuevas formas de narración escénica, desde los últimos círculos vanguardistas catalanes, surgió un espectáculo que, no por ser un remedo del montaje del Théâtre du Soleil 1793, había de perder toda su validez. Como confesaron los creadores, el sensacional descubrimiento del grupo francés condujo de forma inevitable a la aplicación de la misma dramaturgia a la historia de Cataluña: «La idea nos vino del entusiasmo que creó en nosotros asistir en París al estreno de un montaje sobre 1793. En un hangar vacío había varias tarimas y los actores representaban encima de ellas, bajo una luz que parecía enteramente natural» [Álvaro, 1976, 305].

Al igual que la nueva fórmula escénica había servido a Arianne Mnouchkine para contar la historia de la Revolución Francesa desde una perspectiva diferente, podía servir para presentar una crónica renovadora del episodio de la Semana Trágica de Barcelona. En oposición a la versión de la historiografía oficial, escrita por los vencedores, los diversos hechos históricos serían ahora referidos por sus

diferentes protagonistas: obreros, comerciantes, industriales, políticos, etc. Los supuestos causantes de los disturbios, grupos de obreros incontrolados, tomaban ahora la palabra para contar su punto de vista sobre los hechos y exponer los motivos del levantamiento a partir de la situación social que vivían: «Són els personatges de l'any 1909 qui parlen. Uns personatges que han viscut la història i que malgrat tot, la reviuran sense cap fatalisme, uns personatges que a la vegada jugaran a fer teatre convertits en personatge/actor quan interpretin els grans noms de la història» [Grup de l'Escola de Teatre de l'Orfeó de Sants, 1975, 7]. La colectividad de las masas populares, sin perder su anonimato, se individualizaba en destinos personales a través de los que expresaba sus problemas sociales, situación económica, miedos y reacciones. Simultáneamente o en rápida sucesión se presentaban las respuestas de los diferentes grupos sociales y personalidades culturales, convenientemente ilustradas por los verdaderos intereses que movieron la historia, ilustrados en ocasiones por textos documentales leídos en escena.

El montaje debía partir, pues, de un minucioso proceso de documentación sobre los hechos. Guillem-Jordi Graells fue el encargado de la documentación histórica, algunos de cuyos textos serían introducidos en el montaje, como discursos o mítines. *La Semana Trágica*, de Joan Connelly Ullman, publicada por Ariel en 1972, fue el libro utilizado como referencia. Paralelamente, se comenzó con las improvisaciones en torno a los momentos cruciales de la obra, que fueron dirigidas por Lluís Pasqual al frente de un grupo de alumnos de la Escola de Orfeó de Sants. Posteriormente vendría la selección y montaje de escenas —comparable al proceso de creación cinematográfica— con la fijación de los textos definitivos.²⁹⁰

²⁹⁰ El texto del montaje fue publicado, bajo la autoría del grupo, pero redactado finalmente por Lluís Pasqual, por Edicions Robrenyo de Teatre de Tots els Temps, en Barcelona, en 1975. Dadas las peculiares características del montaje, el texto, creado bajo una estrecha interdependencia con el resto de los elementos escénicos, aparecía ahora, desligado de estos, como un material abierto a muy diferentes recreaciones. De ahí que el grupo ofreciera su propuesta dramática como un texto abierto a diferentes posibilidades teatrales: «l'edició de la part textual de l'espectacle, pot quedar com a possibilitat absolutament oberta per si algú vol, en qualsevol cas, muntar la seva Setmana Tràgica, utilitzant com a punt de partida el nostre text» [Grup..., 1975, 10].

El punto de partida para la creación dramática y su realización escénica fue la visión que los componentes del grupo tenían de los acontecimientos que iban a narrar a un público que, en su mayoría, los desconocería. Esto obligó a la búsqueda de la máxima claridad en la exposición, lejos de ambigüedades o confusiones, pero intensificando la teatralidad, no la de la fábula, que ya contenía una línea de tensión ascendente, sino la de los mecanismos que el pueblo protagonista de los sucesos había de emplear para la expresión de cada episodio. El tono de crónica teatral que adquiría todo el espectáculo introducía necesariamente una distancia crítica entre los personajes y aquello que iban a narrar: «Si la convenció era tan evident, no hi havia cap problema perquè els actors poguessin “reviure” els personatges. Mai no es perdria el to narratiu» [Grup..., 1975, 7]. De esta suerte, comenzaba una de las mujeres de la obra:

Aquesta és la història. Va ser això, si fa no fa. N'heu vist uns bocins, els que ens han quedat més gravats a tots. Almenys a nosaltres. Vull dir, la gent que vivim molt al carrer, perquè no tenim cases prou amples per a no topar els uns amb els altres. A nosaltres, aquesta gent, sempre ens passa el mateix. A finals de juliol de l'any nou ja no podíem més. Les notícies de la guerra del Marroc cada vegada eren més confuses, i a Barcelona se n'anaven emportant gent» [Grup..., 1975, 18].

Los lenguajes dramáticos y escénicos utilizados para la relación de los sucesos, dentro de un tono realista de fondo, fueron muy diversos, desde escenas cercanas al drama del absurdo o violentas escenificaciones hasta monólogos desnudos en los que la palabra se cargaba con todo su poder evocador, dramático y teatral. Este último fue el caso, por ejemplo, de la narración de la bajada de Las Ramblas el lunes, en la que «adoptarem únicament la paraula com a element més contundent i suggeridor, per sobre de les possibilitats d'intentar “fer” una acció a escena» [Grup..., 1975, 9].

La polifonía dramática debía encontrar su paralelismo en una polifonía escénica, reflejada en una multiplicidad de espacios, desde los cuales los personajes narrasen los trágicos sucesos. Fabià Puigserver fue el encargado de diseñar una escenografía que, a imagen de la utilizada por la creadora francesa, constaba de una pasarela de unos dos metros y medio de ancho por un metro y medio de altura que rodeaba los cuatro muros de la sala rectangular donde se representó. Una pared de lona cerraba los bajos. El público quedaba, pues, en el centro del espacio escénico. Esta estructura hizo posible la rápida alternancia e incluso simultaneidad de diferentes acciones o narraciones. Los numerosos actores permanecían en escena durante toda la representación, listos para intervenir en el momento adecuado, eliminando la interrupción que podía suponer las entradas y salidas de los personajes y transmitiendo al mismo tiempo un tono festivo y popular, así como la aceptación de su condición de actores y la renuncia al engaño de la ilusión: «uns personatges que seran sempre a escena, sempre “al carrer”, donant la dimensió de feina col·lectiva que va ser la Setmana Tràgica, i que es també (i això molt veladament, sense cap pretensió testimonial) un muntatge de teatre» [Grup..., 1975, 7]. Un rápido giro del espectador le situaba en otra escena.

La dramaturgia narrativa popular suponía, pues, un nuevo realismo, más eficaz, y directo, sin abandonar el tono festivo, pero manteniendo un elaborado contenido crítico. Todo debía tener un tono voluntariamente realista, para lo cual los actores-personajes no debían perder la consciencia de estar adoptando un estilo determinado para la narración de unos hechos acaecidos en el pasado. Desde la interpretación hasta el vestuario, se buscó un realismo pobre y distanciado a través de un austero esteticismo, pero cuidadosamente elaborado. La interpretación, acorde con los figurines y el decorado, tendió hacia la creación del gesto preciso que ofreciese la imagen social adecuada. Para estos últimos, Puigserver buscó la recreación plástica de unos años ya lejanos. Los cuadros, con predominios del blanco y los tonos claros, tomaban así un aspecto de foto amarillenta envejecida por el paso del tiempo:

Aquesta idea impressionista, fotogràfica, de la realitat, ens portaria a una austeritat molt acusada, per tal d'agafar els trets pertinents de la narració, aquells que donessin la informació justa.

Aquest sentit d'austeritat ens marcaria des del principi, en l'establiment del primer espai, que va anar evolucionant, fins al gest dels actors o l'estructura del diàleg [Grup..., 1975, 7].

Las paredes de la sala cubiertas con sábanas blancas ofrecían el fondo adecuado para el encuadre estético de las escenas. Cada actor encarnaba a diferentes personajes, realizando los cambios por el trueque de vestimentas o de algún significativo detalle del atuendo. La iluminación, al cuidado de un equipo encabezado por Joan Font, se caracterizó por su claridad y, como en *1793*, buscó la impresión de luz natural. Josep Maria Arrizabalaga puso música al espectáculo.

El estreno tuvo lugar en el Casino de L'Aliança del Poble Nou el 10 de enero de 1975. El público, que en su mayor parte desconocía los trabajos del Théâtre du Soleil, se volcó ante la novedosa propuesta escénica de revisionismo histórico de la Cataluña contemporánea en unos años en los que la colectividad constituía la piedra angular de los discursos ideológicos. La crítica, sin dejar de apuntar defectos menores, elogió igualmente la audacia y eficacia demostrados por Pasqual y Puigserver. Fàbregas [1990, 156-157] admiró el trabajo dramático realizado y el tono plástico de lejana evocación consciente impreso por el escenógrafo. Considerando la falta de experiencias de los actores, calificó de aceptable el nivel alcanzado, destacando algunos trabajos excelentes. Igualmente aceptó la ausencia de efectismos fáciles en beneficio de un tono matizado que evitase la mistificación, a pesar de la voluntaria renuncia que se hacía con ello a una tensión superior. El crítico apuntó las nuevas posibilidades dramáticas que descubría esta obra y la calificó, junto con *Àlias Serrallonga*, como el montaje más significativo del teatro catalán de los últimos años. Gisbert [jun. 1978], con motivo de su estudio comparativo con el espectáculo *Onze de setembre*, continuación de esta línea dramática, destacó la «fluidísima» transición de las escenas a través del perfecto aprovechamiento del dispositivo escénico: «El montaje, aprovechando bien estas posibilidades de funcionamiento, adquiriría una dinámica espléndida de

principio a fin». Como nota disonante, Salvat, sin negar el «vivo ritmo» conseguido, así como el emotivo final, justificaba la entusiasta acogida de público por el desconocimiento que este tenía de las obras de Arianne Mnouchkine, Luca Ronconi o Armando Pugliese, de otro modo este hubiese acabado «conviniendo que *La Setmana Tràgica* era una imitación muy desvaída y un tanto demagógica de esas experiencias italianas y francesas» [Álvaro, 1976, 303].

IX. CONCLUSIÓN

La evolución de los discursos teatrales, así como de los lenguajes escénicos, configuraron, pues, un complejo entramado de corrientes que dieron lugar, a lo largo de los años sesenta, al nacimiento de nuevas concepciones acerca del fenómeno escénico y, estas, a su vez, al desarrollo de nuevos estilos. La escena contemporánea ha sido testigo del surgimiento de una amplia gama de tipos de teatro, que han venido a enriquecer los sistemas teatrales más tradicionales —heredados del siglo XIX y desarrollados a lo largo de la presente centuria— con otras jerarquizaciones de los elementos escénicos, procesos diferentes de creación y nuevos espacios en los que tenía lugar un tipo diverso de comunicación teatral. Muchas de estas innovaciones ya habían sido apuntadas de forma teórica durante las primeras décadas, en las que comenzaron a plantarse las semillas que habían de ir ofreciendo sus frutos a lo largo de todo el siglo; pero, fue, sin duda, la década de los sesenta aquella en la que se terminaron de consolidar y extender lo que hasta entonces no había sido —salvando excepciones—, sino apuntes teóricos, textos visionarios o aisladas empresas de aquellos creadores que establecieron los cimientos para una posterior renovación integral del panorama escénico.

Este período supuso, por tanto, unos años de incansable actividad de muy diversos creadores con el firme propósito de crear una alternativa a un tipo de teatro que calificaban de anquilosado en unas formas caducas que habían perdido su poder de comunicación con un nuevo público nacido en un contexto social de posguerra que exigía un nuevo tipo de espectáculo teatral. Los canales a través de los cuales discurrieron las diferentes propuestas fueron muy diversos, pero, todos ellos, si bien surgieron como reacción a la escena tradicional más comercial, encontraron unos eficaces puntos de partida en los movimientos renovadores nacidos en ese otro apasionante período de actividad y creación que fue el primer tercio del siglo. España, sin dejar de estar condicionada, como el resto de las naciones, por la particular situación política y económica que vivía, participó plenamente de este interesante período de idealismos, contradicciones, dudas y excesos que había de consolidar el mapa escénico básico con el que el mundo occidental debe afrontar el siglo XXI.

Los discursos teatrales que guiaron el proceso de renovación y a cuya sombra surgieron los principales modelos de creación escénica, así como los lenguajes más relevantes que iban a caracterizar este período, no surgieron, pues, de forma inesperada o casual, sino que encontraban sus antecedentes inmediatos en la historia teatral que les había precedido. No se trataba, pues, de un proceso de ruptura y tabla rasa con todo lo anterior, aunque, como todo movimiento artístico, pasó por ese inevitable período de rechazo a todo antecedente inmediato. Sin embargo, las principales empresas de creación teatral comprometidas con el desarrollo de nuevos lenguajes no podrían entenderse sin los grandes artífices que habían jalonado la historia del teatro español del siglo XX, así como los inevitables puntos de referencia de los teóricos y creadores del resto de Europa. El espíritu de renovación y las cotas de creatividad que Valle-Inclán, Castelao o Espriu legaron en sus obras, supusieron un constante acicate para un nuevo aproximamiento al fenómeno de la creación escénica, así como la búsqueda de nuevas formas. El magisterio de Gregorio Martínez Sierra, Federico García Lorca o Cipriano Rivas Cherif en los círculos renovadores madrileños o Adrià Gual y su Teatre Intim, en Barcelona, o la labor escenográfica de Manuel Fontanals, Rafael Pérez Barradas y Salvador y Piti Bartolozzi, Sigfrido Bürmann o Salvador Alarma y Josep Mestres Cabanes, en el área catalana, no cayó en saco roto, sino que significaron los inicios de un posterior desarrollo a manos de nombres como Felipe Lluch, Luis Escobar, Víctor María Cortezo, el mismo Bürmann o Andreu Vallvé —alumno de Alarma y Mestres—, este último y Artur Carbonell desde entidades como el Institut del Teatre, convertidos a su vez en modelos o transmisores para muchos de los protagonistas de los años sesenta.

Pero, junto a esta callada y serena línea de continuidad en la historia del teatro español, este período de renovación tampoco se entendería sin el influjo de otros grandes nombres europeos que fueron puntos de referencia obligados en el mundo occidental durante estos años. Las ideas teatrales y los esbozos de Gordon Craig o Appia, la labor de Reinhardt, Fuchs o Meyerhold, el sistema de interpretación desarrollado por Stanislavski, los textos teóricos de Artaud o el código consolidado por Bertolt Brecht a través del Berliner Ensemble fueron algunos de los vientos que recorrieron el mundo occidental dejando el testigo a una nueva generación de creadores como Grotowski,

Brook, Julien Beck y Judith Malina, Roger Planchon o Arianne Mnouchkine, modelos y puntos de contraste para los teóricos y creadores españoles.

Al igual que los años sesenta no supusieron una ruptura radical, sino el desarrollo de unas opciones ya apuntadas, del mismo modo, la evolución de los modelos y lenguajes teatrales a lo largo de estos quince años tampoco tuvo lugar a base de negaciones radicales de las corrientes anteriores, sino que respondió a varias líneas formales en las que unos códigos propiciaban el desarrollo de otros, que, a su vez, influenciaban en los demás. Esto configuró un panorama de diversas corrientes en constante movimiento, cruzándose unas con otras. El hecho de que todas las tendencias, concretadas a través de numerosas puestas en escena, no dejaran de ser respuestas diversas de unos colectivos inmersos en un mismo medio político, social y cultural, nacidas como reacción ante un mismo estadio en la evolución de la civilización occidental, permite englobarlas a todas ellas dentro de un mismo, aunque complejo, proceso de desarrollo. Esta amplia unidad, de carácter más social y contextual que formal, posibilita, pues, el establecimiento de unos polos teóricos generales en torno a los cuales se tuvieron que definir las sucesivas corrientes innovadoras en los años sesenta, y, por extensión, en todo el siglo XX.

El desarrollo de nuevas concepciones del fenómeno escénico no sería comprensible sin un proceso paralelo de consolidación de un nuevo entendimiento de las figuras del director, el escenógrafo o el actor. La reivindicación por parte de estos de su plena condición de creadores y un mayor margen de libertad artística, así como la progresiva toma de conciencia de su responsabilidad social como tales, supuso el impulso fundamental para el nacimiento de nuevos modos de crear y entender el teatro que deben ser considerados dentro del eje definido por los conceptos de **jerarquización/dinamismo** —primera de las parejas de oposiciones expuesta en la introducción de este estudio—. La plena concepción artística de la Escola d'Art Dramàtic Adrià Gual, que logró aglutinar a los actores, artistas plásticos, directores y autores más inquietos de aquellos años, fundada en 1960 como departamento teatral de un ambicioso proyecto del Foment des Arts Decoratives, así como sus espectáculos sobre textos no literarios durante la década de los sesenta, —así como, años antes, los

números de improvisación del Teatre Viu— son algunos datos fundamentales que demuestran los primeros, pero decididos movimientos hacia un nuevo concepto complejo y abierto de la creación escénica, en la que, lejos de rechazarse la figura del autor dramático, este seguía manteniendo un puesto fundamental, aunque no como punto inicial de un proceso de creación, sino integrado en él. Quizá fuese *Ronda de mort a Sinera*, sobre textos de Salvador Espriu, el exponente más brillante, creado como resultado de aquellos primeros años de ambiciones, renovación y movimiento. Progresivamente, fueron surgiendo por toda la península iniciativas que consolidaron estos nuevos modos de entender y hacer teatro. El movimiento de grupos independientes, con Cátaros, el TEI, Los Goliardos, Tábano o Bululú, entre otros exponentes, las experiencias teatrales con el flamenco, impulsadas desde el Teatro Estudio Lebrijano, los montajes de Alfonso Jiménez Romero, así como La Cuadra, de Salvador Távora, las creaciones colectivas del Teatro Universitrio de Murcia con *El Fernando* o *Parece cosa de brujas*, o la ejemplar singladura de Els Joglars, de Albert Boadella, son solo algunos de los ejemplos de otros tipos de teatro, consolidados durante estos años, que respondían a mecanismos semióticos diferentes.

El sistema de signos que configura una representación teatral había logrado romper la férrea disposición que lo mantenía inmóvil desde una única y mayoritaria concepción del hecho escénico en la que la creación era un feudo casi exclusivo del autor dramático, a cuyo servicio se presentaban actores, directores o decoradores. Como decía Romero Esteo al comienzo de este estudio, ya no existía un solo teatro, sino muchos teatros, con un funcionamiento paralelo y que respondían a ordenaciones semióticas diferentes según los modelos de creación. Sin entrar en un repaso de esta tipología, que puede ser abordada a partir del criterio de las diferentes relaciones establecidas entre texto literario, generalmente drama, y teatro, el hecho fundamental es que el sistema de signos teatrales había entrado en un proceso de dinamismo y apertura esencial para comprender la escena contemporánea. Un estudio sobre el teatro que parta de la negación de uno de estos modelos de creación estará falseando la complejidad y riqueza del panorama teatral actual.

La influencia del sistema teatral brechtiano y, sobre todo, de su aparato teórico, fue notable en la consolidación de estos nuevos modelos de creación escénica que, si bien seguían considerando el texto como un elemento fundamental de la obra teatral, al mismo tiempo, reivindicaban la impresionante capacidad comunicativa que podía tener un tipo de movimiento, gestualidad, música o entonación. El discurso teatral brechtiano, al margen de su estilo escénico propio, llamó la atención de los diferentes artífices de la escena, desde los autores a los directores, actores, escenógrafos y músicos, sobre la especificidad formal de cada uno de los canales de comunicación escénica y las ilimitadas posibilidades de creación que ofrecían sobre un espacio vacío. Posteriormente, la llegada de los primeros textos de Artaud, junto con el impacto que produjo en Europa el Living Theater y los montajes de Jerzy Grotowski llevaron al extremo las posibilidades de comunicación del actor sin más soporte expresivo que su propio cuerpo.

Al mismo tiempo, los nuevos acercamientos al hecho escénico dentro de un sistema abierto y dinámico, demandaban una consideración diferente, no solo del director, actor y escenógrafo, sino también del público y el crítico. El público pasaba a ocupar un lugar central dentro del sistema de la comunicación teatral, en la que desempeñó una función esencial la disposición espacial. Como el resto de los elementos escénicos, el tipo de escenario desde el que el actor se dirigía al espectador pasó a convertirse en el primer factor básico para la estructuración del resto de los elementos, especialmente de la relación actor - espectador. En este sentido, el escenario circular de la Cúpula del Coliseum supuso un lugar privilegiado para la experimentación escénica, ya que permitía muy diferentes puntos de vista sobre el espectáculo. La progresiva conquista de nuevos espacios hasta llegar a invadir los espacios abiertos por el teatro de calle era el signo más claro de este decidido movimiento del teatro a la búsqueda de los públicos. La mezcla de actores y espectadores en el patio de butacas, la agresividad de los primeros, la provocación del espectador o la consideración del público como un personaje más de la obra fueron otros rasgos que definieron este teatro estructurado a partir de la figura central del receptor. Así, por ejemplo, Marsillach, en el personaje del torero acabado y hundido en la miseria, cerraba *La cornada*, de Alfonso Sastre, atravesando el patio de butacas mientras imploraba misericordia al público, en *Marat-Sade*, de Peter Weiss, o el *El tartufo*, de Molière, colocó a los personajes por todo el

teatro para recibir al público y en *Sócrates*, de Enrique Llovet, los espectadores se veían obligados a aceptar el papel de jueces que se les imponía desde el escenario, convertido en tribuna.

Pero no solo el espectador quedaba incluido como un elemento central y activo en un proceso único de comunicación teatral, al igual que el resto de los artífices de la escena, sino que también se exigía una integración más estrecha por parte de la figura del crítico. Este ya no podía limitarse a ofrecer un análisis del texto dramático, para terminar dedicando dos líneas a lo afortunado o desafortunado que hubiesen podido estar los intérpretes, así como al cuidado puesto por la dirección escénica o a la elegancia de los decorados y figurines. Desde los nuevos modelos de creación, se exigía un análisis de cada uno de los códigos escénicos empleados, su interrelación y función en el significado global de la obra, que no siempre tenía que coincidir con el del texto literario utilizado. No se enjuiciaba, pues, una obra literaria llevada a la escena con mayor o menor decoro, sino una obra teatral, cuya dramaturgia había sido creada por un colectivo formado, según los casos, por directores, autores, escenógrafos o actores. Dependiendo del tipo teatral adoptado, la propuesta dramática habrá sido obra del autor, el director, el escenógrafo o el actor, o de varios al mismo tiempo. La nueva complejidad adquirida por la obra teatral advertía al crítico de la necesidad de un mayor conocimiento e integración en el proceso de creación de los grupos o compañías, como un elemento más que, aunque externo, sirviese de espejo a los mismos creadores. Figuras como Xavier Fàbregas o José Monleón constituyeron brillantes exponentes de este nuevo modo de entender la creación y la crítica teatral.

Pero el surgimiento de estas nuevas formas de expresión escénica no se explicaban simplemente por un deseo de renovación formal, sino que reflejaban, desde su estructura interna, la respuesta a una determinada situación social y política. El deseo de dinamizar la jerarquización de los signos escénicos en el sistema teatral tradicional, así como el de introducir un funcionamiento más plural y democrático entre los mismos creadores —lo cual abrió las puertas para la expresión creadora en libertad de directores, escenógrafos o actores— no era más que la expresión formal de otro deseo más urgente e imperioso que era el de poner en movimiento una estructura social y una jerarquización

política anquilosada desde 1939. De este modo, la movilidad introducida en el sistema de creación teatral, así como en la jerarquización de los diversos signos escénicos expresaba, desde su misma formalización interna, las inquietudes éticas, y no solo estéticas, de grupos minoritarios que consiguieron configurar, a partir de discursos teatrales que empezaron siendo igualmente marginales, el panorama escénico más renovador de aquella época.

La concepción del arte como proceso y no como resultado, así como el alejamiento con respecto a los presupuestos de naturalidad y transparencia que defendió el realismo decimonónico —cuyo objetivo último era convertir la pantalla formal de la obra en un cristal transparente a los ojos del receptor— fueron algunos de los rasgos que los años sesenta volvieron a colocar en primera línea dentro del debate sobre la creación teatral. Partiendo del eje de la **transparencia/opacidad**, el modo de significación ya no se hacía por medio de unas formas que imitasen de la manera más perfecta aquellas existentes en la realidad de manera que pasasen desapercibidas para el lector o espectador, sino que el camino hacia la denotación se hacía difícil, la pantalla formal se fue convirtiendo en una superficie opaca, reclamando la atención del receptor sobre sí misma, como elemento central de la construcción artística.

Ya Brecht descubrió la eficacia de un lenguaje obstruyente, de unas formas específicamente escénicas, pero que no llegasen a perder, no obstante, su referente con el mundo exterior objetivo. Los gestos y movimientos, así como la música o el decorado, formaban códigos paralelos que se hacía visibles al público de manera clara, ya que un gesto de extrañamiento, un movimiento en línea recta, una ilustración de Weill o Dessau o un objeto solitario en mitad de un amplio espacio vacío no podían pasar desapercibidos, manifestando su condición de signos escénicos cuidadosamente dispuestos para formar la obra de arte. Los montajes épicos de Salvat sobre poemarios o sus espectáculos históricos en torno a la sociedad y la obra de un determinado autor recurrían a este tipo de interpretación obstruyente en la que el actor nunca abandonaba su condición de tal. Asimismo, los movimientos hieráticos, las entonaciones y gestos que caracterizaron algunas de las producciones del Grup d'Estudis Teatral d'Horta, bajo la dirección de Josep Montanyès, fueron otro ejemplo de creación de un código formal que

debía ser descifrado por el espectador. Con respecto a los signos lingüísticos, la artificiosa recreación verbal que caracterizaba las producciones de Espriu, Romero Esteo o Rianza constituyeron excelentes ejemplos de este proceso de obstrucción en la comunicación teatral.

Las construcciones geométricas de Pericot en *Mary d'Ous*, de Els Joglars, *Guadaña al resucitado*, de Gil Novales, en la dirección del Grup Robrenyo o *La Galatea*, de Josep Maria de Sagarra, en la dirección de Salvat, tenían una realidad en sí mismas, podían simbolizar o representar muchas otras realidades, pero no dejaban de ser eso, formas geométricas. El signo no renunciaba ya a su carácter de tal, sino que, al contrario, se le imponía al receptor de forma avasalladora a través de un significante omnipresente, significante opaco que, al mismo tiempo, se presentaba como una forma abierta en la medida en que reclamaba una infinidad de lecturas por parte del espectador.

A partir del eje definido por los conceptos de **representación/presentación**. La creciente economía del lenguaje, la evolución hacia un estilo más sintético, la austeridad de medios hacia la que evolucionó la escena realista apuntaban hacia una revalorización del poder de sugerencia de la mera presencia escénica. La profusión y la negrura del expresionismo barroco al que también tendió el realismo contemporáneo a través de la puesta en escena de textos de Valle-Inclán, Quevedo o Galdós, buscaban la creación en el espectador de un determinado estado anímico a través de la mera presencia de unos objetos, que, a menudo, como en las escena brechtiana, intensificaban la impresión de realidad, paradójicamente, a través de la recreación artificial. Al mismo tiempo, la búsqueda de un realismo estático, casi de retablo —como exigía Valle-Inclán— fue elevando la escena realista hasta convertirla en una categoría estética. La recreación de una escena colectiva vista desde la lejanía, a través del tiempo, con ese temblor de misterio con el que se quedan las imágenes gravadas en la memoria —parafraseando al autor de *Divinas palabras*— fueron objetivos de un realismo escénico evolucionado, al que llegaban José Luis Alonso y Francisco Nieva en *Romance de Lobos*, de Valle-Inclán, o Alberto González Vergel y Nieva en el montaje de *La muerte de Danton*, de Georg Büchner.

El Teatro Antropológico llevó a su máximo desarrollo la capacidad expresiva de la materialidad de los objetos y cuerpos en escena. Las guitarras y el flamenco que acompañaban el canto de Salvador Távora, el baile y el sudor de los flamencos que intentaban mover un bidón lleno de piedras, en *Quejío*, o levantar un entramado de vigas de madera, en *Los palos*, sobre textos de García Lorca, o el arte de Fernanda Romero en *Oración de la tierra*, de Alfonso Jiménez Romero, son algunos de los exponentes más relevantes del teatro como presencia directa e inmediata. Igualmente, el grupo liderado por Josep Montanyès, Grup d'Estudis Teatral d'Horta, se especializó en la creación de unos códigos que apelaban a una comunicación de fuerte contenido emocional a través de la creación de un espacio esencialmente escénico que renunciaba a la referencia directa a una realidad exterior. El círculo bordeado por paneles de aluminio de *Las criadas*, de Jean Genet, en la puesta en escena de Víctor García fue otro importante exponente de un espacio desasosegante proyectado sobre el público, tanto por su plano inclinado como por su reflejo metálico, que, al mismo tiempo que era buhardilla de las criadas y dormitorio de la Señora, no dejaba de ser más que eso, un espacio circular autorreferencial en el que estaba teniendo lugar una representación teatral «presentada» como rito.

De este modo, el progresivo rechazo de la mimesis realista que vivió el mundo occidental desde la última década del siglo XIX, encontró una suerte de paralelismo en la evolución teatral más renovadora del decenio de los sesenta. Este proceso venía impulsado, a su vez, por el énfasis que las nuevas corrientes escénicas hicieron sobre la presencia material del signo como modo de comunicación. La búsqueda de nuevos lenguajes realistas que ya no se limitaban a remitir a la realidad a través de su imitación, sino que buscaban, citando a Sklovski, la creación de «la experiencia inmediata de una cosa, como si se viese, no como si se reconociese». Ya Artaud insistió en la necesidad de enfatizar la «presentación escénica», de alcanzar la creación de una realidad propia, defendiendo el espacio teatral como el único espacio donde sería posible recuperar una experiencia auténtica de la vida dentro de una sociedad que había ido castrando los valores esenciales del individuo. El objetivo de este neoexpresionismo que significó el Teatro Antropológico era, pues, el levantamiento en escena, no de un mundo falso que tratase de reproducir de la forma más verosímil la realidad exterior, sino la construcción

de una nueva realidad autosuficiente que, sin dejar de remitir al mundo objetivo, fuese autorreferencial. En la búsqueda de ese nuevo realismo se encontraban igualmente las interpretaciones violentas, llevando al actor al extremo de sus fuerzas, que exigían muchas de estas obras, como *La prisión*, de Kenneth Brown, *Oratorio*, de Jiménez Romero, o *Quejío*, de La Cuadra. La utilización de velas o el quemar sahumerio eran también rasgos escénicos autorreferenciales, de cuya realidad y autenticidad no se podía dudar.

El rechazo a los modelos de creación basados en la mimesis generó una decidida evolución hacia un teatro fenomenológico [States, 1985], centrado en la enfatización de la expresividad de los propios significantes, por encima, incluso, de su capacidad de significación. La vuelta a un teatro sostenido exclusivamente por sus elementos mínimos como medio de encontrar su esencia primigenia, alejándolo así de su aplastante competidor, el cine, potenció igualmente esta corriente escénica centrada en una comunicación directa, inmediata y física con el espectador, que no podría alcanzar el séptimo arte, mediatizado a través de la cámara. El teatro brechtiano —una vez más— consiguió permanecer a mitad de camino entre ambos, a través de una especie de realismo formalista que conjugaba la comunicación fenomenológica con el discurso crítico. Pero fue el teatro ritual el que ocupó el polo opuesto a los realismos de corte naturalistas, desarrollando unos códigos que tenían como objetivo la recepción sensorial y emocional. El heterogéneo conjunto de propuestas superadoras de la mimesis realistas, protagonizado por figuras como Narros, Marsillach, Nieva, Puigserver o Boadella, se movió igualmente entre estos dos polos: el teatro como representación y el teatro como presentación.

La evolución hacia la **narratividad**, frente a las estructuras dramatúrgicas dominantes apegadas a un concepto tradicional de la **dramaticidad** fue otro de los rasgos que definió la renovación del teatro de estos años. La confluencia de diversas corrientes teatrales en el desarrollo de nuevos modos de relatar un suceso en escena se mostraron especialmente efectivos para la historización de un determinado período, especialmente durante unos años de reconsideración y reflexión del pasado en los que las obras de desmitificación sobre determinados sucesos históricos se multiplicaron. Los

montajes de Salvat en torno a Adrià Gual, Castelao o Salvat Pappaseit presentando un amplio fresco de la política, sociedad y cultura del período histórico en el que trabajaron estos autores fueron algunos excelentes ejemplos de las posibilidades que ofrecía el nuevo teatro narrativo. Al mismo tiempo, las cada vez más frecuentes creaciones teatrales a partir de textos diversos o grupos de obras dramáticas breves encontraron en la figura del narrador un hilo común que hilvanase y diese unidad a todo el conjunto. Este fue el caso, por ejemplo, de *Ronda de mort a Sinera*, de Salvat, sobre textos de Espriu, en el que la figura del Autor-Salom-Teseo como constante espectador de la danza de la muerte en la que finalmente toma parte confería un punto de vista unitario al espectáculo. La tendencia a la heterogeneidad de formas dentro de un mismo montaje tuvieron igualmente en la estructura narrativa un esquema válido para introducir muy diferentes materiales bajo una misma estructura.

La tendencia a la narrativización a través de un personaje que hacía de narrador desempeñó una función de especial importancia en el proceso de recuperación y desarrollo de teatro popular que caracterizó este período. Como en el caso de la presencia escénica y la tendencia a la opacidad, una vez más se observa cómo diferentes fenómenos confluyeron para configurar un mismo movimiento a través de un proceso constante de interrelación e influencias mutuas. Al mismo tiempo que se extendían las formas narrativas, en principio a partir de la obra de Brecht, la constante preocupación por las formas populares del teatro vino a poner de manifiesto el fuerte carácter narrativo de muchas de ellas. *Primera història d'Esther*, de Espriu, por ejemplo, obra clave recuperada por Salvat en los primeros años sesenta —ya que anteriormente solo había conocido una representación minoritaria en la ADB— fue un claro exponente de este teatro popular narrativo. La obra, al igual que en otros muchos casos, estaba referida por un ciego mendicante. Bululúes, cantares de ciego, narradores de romances, aleluyas o aucas se convirtieron en personajes familiares en los escenarios de los montajes más populares. *Historias de Juan de Buenalma*, de Los Goliardos, sobre un conjunto de pasos de Rueda, o algunos de los montajes que el T. U de Murcia llevaba por los pueblos durante los veranos fueron algunos ejemplos de esta corriente de teatro popular. Otros exponentes de esta tendencia fue la puesta en escena de José Luis Alonso de *La enamorada del Rey*, de Valle-Inclán, enmarcada por un carromato cargado de muñecos

que tomaban vida durante la representación convirtiéndose en sus personajes, o la introducción de dos viejas que, sentadas a ambos lados de la escena, narraban las acotaciones de *Rosa de papel*.

Pero la convergencia más perfecta entre narración y escena a partir de formas populares tuvo lugar en ciertos montajes ya de los años setenta en los que el carácter narrativo alcanzaba tal grado de complejidad que era desarrollado en diferentes espacios escénicos en los que se diferenciaban las diversas voces que tomaban parte en la narración. Estos fueron los casos de *El Fernando*, del T.U. de Murcia, *Alias Serrallonga*, de Els Joglars, donde la representación era precedida por una narración mimada de un juglar ante un auca en la que se anticipaba al público el contenido de la obra, o *La Setmana Tràgica*, de la Escola del Orfeo de Sants.

La vía de superación del realismo naturalista o costumbrista dominante en la escena llevaron a directores como González Vergel o Narros a acometer la delicada empresa de sostener una obra con un soporte argumental mínimo, lo cual obligaba a un minucioso trabajo de creación de ambiente repleto de matices expresados a través de gestos, miradas, luces o sonidos. Esto apuntaba en la escena contemporánea española una nueva corriente de superación de los modelos de creación basados en la mimesis naturalista, rechazando la idea de argumento o trama y evolucionando hacia un **fragmentarismo** que parecía alejarse de la **continuidad** que caracterizaba la unidad de la obra teatral en los lenguajes escénicos más extendidos. Ya desde los primeros años sesenta, los montajes de Alonso consiguieron recorrer este camino de superación de un realismo más externo o superficial, para crear en escena mundos interiores llenos de sugerencias, poesía, frustraciones y sueños. Los personajes de Chéjov, conducidos magistralmente por Alonso al frente de la Cía. titular del María Guerrero, deambularon por el escenario, perdidos en unos universos grises, pero al mismo tiempo desbordados de una vida interior que parecía haberse detenido. En esta misma corriente, pueden citarse algunos exponentes del realismo social español en cuya puesta en escena se intentó, aunque con una presencia mayor del costumbrismo y aún con ciertos elementos del sainete, la creación de atmósferas llenas de cotidianeidad, desidia y rutina, en detrimento de una línea argumental débil. *La camisa*, de Lauro Olmo, dirigida por

González Vergel, *Cerca de las estrellas*, de Ricardo López Aranda, bajo la batuta de nuevo de Alonso, o *Una vella, coneguda olor*, de Josep Maria Benet i Jornet, llevada a la escena por Josep Maria de Segarra, fueron algunos ejemplos de esta tendencia.

Dentro de este contexto, la fuerte inclinación hacia estructuras narrativas, dada su flexibilidad formal, especialmente para la construcción de desarrollos episódicos, fue el factor esencial que terminó de llevar hasta sus últimas consecuencias la negación de la trama. La escenificación por Salvat, después de toda una década de experimentación con las formas épicas, de *Mort de dama*, de Llorenç Villalonga, fue una interesante empresa de conjugar el realismo impresionista del autor mallorquín con ciertas formas de distanciamiento épico. El resultado, en la línea de la corriente desarrollada a partir de los textos de Chéjov por Alonso, añadía, a la ausencia de soporte argumental fuerte, una suerte de fragmentación que convertía la obra en una sucesión de escenas dispersas en el tiempo. Sin embargo, no eran ni Villalonga ni Chéjov las bases literarias más propicias para el desarrollo de unas estructuras discontinuas. La introducción de saltos cronológicos impulsada a partir de la teoría teatral brechtiana, así como su defensa de una estructura de yuxtaposición de escenas autónomas en sí mismas, aunque interdependientes dentro de una unidad común, con el fin de presentar ante el lector la evolución dialéctica que seguía la historia o el encadenamiento de hechos que conforman la realidad, fue un punto de partida decisivo para el desarrollo del fragmentarismo. Como ejemplos de este tipo de estructuras, pueden citarse, aunque expresados a través de muy diferentes técnicas escénicas, *Vent de garbí i una mica de por*, *El Fernando* o *La Setmana Tràgica*.

Sin embargo, una vez más, fue el urgente deseo por desarrollar un teatro popular el que —al igual que en el caso de la narratividad— diese un impulso definitivo a las estructuras escénicas fragmentarias. El carácter episódico que imponía sobre un montaje la sucesión de obras breves de tradición popular como pasos, entremeses, sainetes o algunos esperpentos, así como la fuerte impronta que dejaron a partir de los últimos años sesenta ciertos lenguajes actuales de fuerte arraigo popular sostenidos por una marcada estructura fragmentaria, como la revista, el cabaret o el circo, fueron los dos pilares básicos que introdujeron en la escena el fragmentarismo como un rasgo clave del teatro

renovador de este período. La corriente de teatro histórico expresada a través de géneros populares breves desarrollada bajo el amparo de la EADAG por figuras como Feliu Formosa, Xavier Fàbregas, Francesc Nello, Ventura Pons o Fabià Puigserver, entre muchos otros, se concretaron en interesantes muestras escénicas como *L'encens i la carn*, *Diàlegs d'en Ruzzante* o *Balades del clam i la fam*. En esta misma línea volvería a situarse la labor desarrollada durante la primera etapa del T. U. de Murcia o gran parte de las producciones de grupos independientes. Dentro del amplio y fructífero campo de la reinstrumentalización de lenguajes populares actuales habría que destacar el trabajo de Josep Anton Codina, Capmany, Jaume Vidal i Alcover, Elisenda Ribas y Carme Sansa en la Cova del Drac, la mítica *Castañuela 70*, de Tábano, así como sus producciones posteriores, o *La murga*, de Alfonso Jiménez Romero y Francisco Díaz Velázquez, bajo la dirección de Gerardo Malla.

Junto a estos modelos de creación teatral, surgieron otras propuestas más vanguardistas que quisieron llevar más allá la ruptura con los esquemas dramáticos dominantes, tomando la composición musical como principio de creación escénica. De este modo, se colocaba el teatro al borde de su especificidad formal. Este fue el caso de *Mary d'Ous*, de Els Joglars, desarrollado a partir de la idea de canon, la escritura teatral de Romero Esteo inspirada también en el modelo de variaciones sobre un tema o la obra de Rodolf Sirera *Plany en la mort d'*

El panorama español de renovación escénica de estos años presenta una compleja variedad de propuestas englobadas dentro de diferentes corrientes que fueron naciendo, influyéndose y transformándose al ritmo que, por un parte, se sucedían los grandes movimientos escénicos en el mundo occidental y, por otra, variaba la conjuntura, necesidades y objetivos del contexto social español. Como consecuencia del progresivo desarrollo de unos discursos, concretados en una serie de producciones, que discurrían en paralelo —como no podía ser de otra manera— con el devenir teatral del mundo occidental, se fue configurando una abigarrada confluencia de corrientes y tendencias que supieron expresar los deseos de una sociedad que luchaba por renovarse, intentando evolucionar hacia esquemas más dinámicos, abiertos y democráticos. Esa marcada impronta que tuvieron los años sesenta de vitalidad, de deseos de cambio y renovación,

de idealismos y hasta de contradicciones de una generación definida por Goddard como hijos de Marx y la Coca-Cola quedó plasmada en ese heterogéneo fresco de propuestas escénicas.

Este complejo proceso de desarrollo de las artes escénicas tuvo como uno de sus más importantes resultados la definitiva consolidación, así como su extensión por todo el mundo occidental, del montaje, de la interpretación o del diseño escenográfico como auténticos modos explícitos de escritura teatral, paralelos a la creación literaria. Los nuevos campos, definitivamente abiertos a la creación escénica, apuntaron la necesidad de la aparición de otros conceptos para realidades diferentes. Las figuras del autor, del director, del decorador, del actor, así como la del público o el crítico, tuvieron que redefinirse ante el nacimiento de nuevas realidades teatrales. Hacer dramaturgia ya no tenía que consistir exclusivamente en escribir un texto sobre un papel, sino que también se hacía dramaturgia a través de la creación de un tipo determinado de interpretación, de disposición de luces, de concepción espacial o de ilustración musical, a las que también subyacía un texto, pero teatral, que, a menudo, no llegaba a concretarse en palabras.

Los años sesenta supusieron la revelación definitiva del teatro como esa privilegiada maquinaria semiótica a la que se refirió Barthes. La fuerte difusión que durante estos años adquirieron las teorías sociales del arte y la continua búsqueda de unas formas de expresión que pudiesen transformar la sociedad, señalaron el teatro como el medio artístico idóneo para este fin. Situando en el centro, tanto del espacio físico como del discurso teórico, al público, la escena mostró su impresionante variedad de canales de comunicación. Creándolos de nuevo, inspirándose en los textos teóricos o la labor teatral acaecida durante la primera mitad del siglo XX o tomándolos de movimientos teatrales del pasado o de otros géneros espectaculares, se fue generando una sucesión de lenguajes realistas, ya sea en sus variantes simbolistas, expresionistas o impresionistas, épicos, rituales o populares, que, expresados a su vez a través de múltiples propuestas escénicas, intentaban ofrecer un nuevo teatro que contribuyese a la construcción de una nueva sociedad.

X.1. BIBLIOGRAFÍA ESPECIALIZADA

«3 directores destacados de la última producción: José Luis Alonso, Mario Antolín, Alberto González Vergel», *Primer Acto*, 6 (1958), pp. 48-49.

«7 confesiones sobre la dirección escénica», *Primer Acto*, 197 (en.- feb. 1983), pp. 26-38.

60 anys de teatre universitari, Valencia, Universitat, 1993.

1941-1991: Exposición, Almagro, Ministerio de Cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1991.

«1955-1963: inicios del teatro independiente», *Cuadernos El Público*, 4 (mayo 1985), pp. 40-43.

ABELLÁN, Joan, «Els Joglars en perspectiva», *Cuadernos El Público*, 21 (mar. 1982), pp. 2-11.

— (entr.), «Mestres Quadreny, un compositor per als confins teatrals de la musica», *Estudis Escènics*, 22 (nov. 1983), pp. 21-38.

— , «L'escenografia de Fabià Puigserver», *Estudis escènics*, 24 (mar. 1984), pp. 115-160.

— , «Reproches y seducciones», *Cuadernos El Público*, 29 (dic. 1987), pp. 51-59.

— , «1880-1963: Una lucha pertinaz por la supervivencia», *Escenarios de dos mundos 2* [1988, 234-241].

— , «1961-1983: los años decisivos», en Graells y Hormigón (eds.) [1993, 195-225].

— y Isidre BRAVO (coords), *Nova escenografia catalana*, *Estudis Escènics* (set. 1990).

ABUÍN, Ángel, «"La mano invisible": reflexión teórica de los directores de escena de postguerra», *Problemata Theatralia I. I Congreso Internacional de Teoría del Teatro. El signo teatral: texto y representación*, Vigo, Universidad de Vigo, 1997, pp. 1-12.

ADELL, Alberto, «El teatro de la crueldad», *Ínsula*, 232 (mar. 1969), p. 12.

AGUILERA SASTRE, Juan, «El teatro experimental como alternativa (1920-1929)», *Cuadernos El Público*, 42 (1982a), pp. 5-10.

- , «Del teatro comercial a una escuela integral del arte escénico (1929-1936)», *Cuadernos El Público*, 42 (1982b), pp. 21-25.
- , «La labor renovadora de Cipriano Rivas Cherif en el teatro español: El Mirlo Blanco y El Cántaro Roto (1926-1927)», *Segismundo*, 39-40 (1984), pp. 233-245.
- , «Antecedentes republicanos de los teatros nacionales», en Peláez [1993a, 1-39].
- , «Felipe Lluch Garín, artífice e iniciador del teatro nacional español», en Peláez [1993b, 40-67].
- y Manuel AZNAR SOLER, *Cipriano de Rivas Cherif: retrato de una utopía*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1989, 108 pp.
- ALAMAR, Miguel, «Con Miguel Alamar, director del Pequeño Teatro de Valencia», *Yorick*, 64 (jun.-jul. 1974), pp. 23-24.
- ALARMA, Salvador, *Escenografía* (introducción y notas biográficas por Apel.es Mestres), Barcelona, Casa Cuetos, 1919.
- ALBADALEJO, Tomás, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992.
- ALFRED, Simon, *Dictionnaire du théâtre français contemporaine*, Paris, Larousse, 1970.
- «Algunas críticas de Quejio en la prensa francesa e italiana», *Boletín de Teatro del Museo Contemporáneo de Sevilla*, 1 (20.07.1972), pp. 7-8.
- ALIAGA, José Antonio y César OLIVA, *El proceso de creación de Los fabricantes de héroes se reúnen a comer, de Matilla y López Mozo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1978.
- ALONSO, José Luis, «Festival de Spoleto», *Primer Acto*, 15 (jul.-ag. 1960), pp. 52-53.
- , «José Luis Alonso ante el problema del montaje», *Acento Cultural*, 9-10 (jul.-oct. 1960), pp. 108-110.
- , «Mi dirección de Rinoceronte», *Primer Acto*, 19 (en. 1961), pp. 4-7.
- , «El rinoceronte, en un teatro nacional», *Acento Cultural*, 11 (ab. 1961), p. 7.

- , «Elección y montaje de *El anzuelo de Fenisa*», *Acento Cultural*, 12-13 (jun. 1961), pp. 119-121.
- , «Testimonios sobre el “Teatro de Arte”», *Primer Acto*, 46 (oct. 1963), pp. 5-9.
- , «Algunas notas a mi montaje de *Un mes en el campo*», *Primer Acto*, 57 (oct. 1964), pp. 20-21.
- , «Mis montajes del programa Ionesco», *Primer Acto*, 56 (dic. 1964), pp. 16-7.
- , «Mi versión de *A Electra le sienta bien el luto*», *Primer Acto*, 70 (1965), pp. 23-26.
- , «Mi cuaderno de dirección de tres obras de Valle», *Primer Acto*, 82 (1967), pp. 28-70.
- , «Entrevista con José Luis Alonso», *Primer Acto*, 93 (feb. 1968), pp. 29-31.
- , «El T.N. María Guerrero tras siete meses en Hispanoamérica», *Yorick*, 36 (verano 1969), p. 60.
- , «Encuesta», *Primer Acto*, 156 (mayo 1973), pp. 19-20.
- , «Autobiografía: un trabajador del teatro», en Hormigón (ed.) [1991, 117-131].

ALONSO, Roberto, «Tartufo, de Molière: un importante trabajo de Marsillach y Llovet», *Yorick*, 37 (dic. 1969 - en. 1970), pp. 60-62.

ALONSO DE SANTOS, José Luis, «NASTO, Teatro Profesional Independiente», *Yorick*, 48 (mayo-jun. 1971), pp. 59-60.

- , «Muestra de Teatro Base», *Yorick*, 52 (ab.-jun. 1972), pp. 60-61.
- , «Teatro Universitario en Madrid», *Yorick*, 55-56 (dic. 1972), pp. 91-93.
- , «Del teatro independiente a la actualidad», *Acotaciones*, 1 (1990), pp. 195-201.

ALTED, Alicia y Paul AUBERT (coord.), *Triunfo, en su época*, Madrid, École des Hautes Études Hispanique/Casa de Velázquez/Ediciones Pléyades, 1995.

ALTHUESSER, Louis y Giorgio STREHLER, «El Piccolo, Bertolazzi y Brecht»,
Primer Acto, 87 (1967), pp. 62 - 74.

ALVAR LÓPEZ, Manuel y otros, *El teatro y su crítica: reunión de Málaga de 1973*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1974.

ALVARENGA, Teresa (entr.), «Con S. Távora», *Primer Acto*, 179-180-181
 (verano 1975), pp. 47-48.

ÁLVAREZ VILLAR, Alfonso, «El teatro como arte», *Yorick*, 33 (ab. 1969), pp.
 33-44.

ÁLVARO, Francisco, *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1958*,
 Valladolid, Server Cuesta, 1959.

— , *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1959*,
 Valladolid, Graf. Ceres, 1960.

— , *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1960*,
 Valladolid, Graf. Ceres, 1961.

— , *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1961*,
 Valladolid, Graf. Ceres, 1962.

— , *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1962*,
 Valladolid, Graf. Ceres, 1963.

— , *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1963*,
 Valladolid, Graf. Ceres, 1964.

— , *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1964*,
 Valladolid, Graf. Cerers, 1965.

— , *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1965*,
 Valladolid, Graf. Ceres, 1966.

— , *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1966*,
 Valladolid, Graf. Ceres, 1967.

— , *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1967*,
 Valladolid, Graf. Ceres, 1968.

— , *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1968*,
 Valladolid, Graf. Ceres, 1969.

— , *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1969*,
 Valladolid, Graf. Ceres, 1970.

- , *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1970*, Madrid, Prensa Española, 1971.
- , *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1971*, Madrid, Prensa Española, 1972.
- , *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1972*, Madrid, Prensa Española, 1973.
- , *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1973*, Madrid, Prensa Española, 1974.
- , *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1974*, Madrid, Prensa Española, 1975.
- , *El espectador y la crítica. El teatro en España en 1975*, Madrid, Prensa Española, 1976.
- ALLIO, René, «Le théâtre comme instrument», *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1963, pp. 99-106.
- AMELL, Samuel, «Formas de censura en la literatura del postfranquismo», *Letras peninsulares*, 3 (1989), pp. 313-322.
- «*Amics i coneguts*. Cía. Nuria Espert», *Yorick*, 34 (mayo 1969), p. 75.
- AMORÓS, Andrés, *Luces de candilejas: Los espectáculos en España (1898-1939)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.
- , «Problemas para el estudio del teatro español del siglo XX», en Dougherty y Vilches (coords. y eds.) [1992, 19-22].
- , Marina MAYORAL y Francisco NIEVA, *Análisis de cinco comedias: Teatro español de post-guerra*, Madrid, Castalia, 1977.
- ANDERSON, Andrew A., «Una iniciativa teatral: Ricardo Baeza y su compañía dramática "Atenea" (1919)», en Gabriele (ed.) [1994, 29-40].
- ANDURA VARELA, Fernanda, «De teatro nacional a teatro público 1976-1985», en Peláez (ed.) [1995, 151- 188].
- ANÓS, Mariano, «Meyerhold, desde nosotros», *Primer Acto*, 148 (set. 1972), pp. 33-39.
- , «Teatro popular y romanticismo», *Pipirijaina*, 2 (ab. 1974), pp. 16-17.

- ARAGONÉS, Juan Emilio, «Colecciones editoriales de teatro. Su historia en la posguerra española», *El Libro Español*, 174 (jun. 1972), pp. 277-284.
- , *Veinte años de teatro español, 1960-1980*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1987.
- ARANA, Ricardo, «Los Goliardos o la desintegración de un grupo», *Primer Acto*, 162 (nov. 1973), pp. 57- 60.
- ARBIDE, Joaquín, «Tras siete años de búsqueda de un Teatro Popular», *Yorick*, 26 (1967), pp. 8-9.
- ARBONÈS, Jordi, *Teatre català de postguerra*, Barcelona, Editorial Pòrtic, 1973.
- ARGENTÉ, «Una versió de *La pell de brau*, de Salvador Espriu», *Albada* (mar.-ab. 1963), p. 45.
- ARIAS DE COSSÍO, Ana María, *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Madrid, Mondadori, 1991.
- ARONSON, Arnold, *The history and theory of environmental scenography*, Ann Arbor, Michigan University Press, 1981.
- ARROYO, José F. (entr.), «Los Goliardos. Un nuevo teatro de cámara, a través de su director Ángel Facio», *Yorick*, 11 (en. 1966), pp. 12-13.
- ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Éditions Gallimard, 1964.
- , «El teatro de la crueldad», *Primer Acto*, 92 (en. 1968), pp. 9-15.
- , «*Los Cenci*», *Yorick*, 35 (mayo 1969), 45-62.
- , *Mensajes revolucionarios*, Madrid, Fundamentos, 1973, 310 pp.
- ARTIOLA, Carmen Fortuny, *El papel del ritual en el teatro español del siglo XX*, Michigan, Pursue University, University Microfilms International, 1985.
- ASLAN, Odette, «L'interprétation des *Bonnes*», *Les voies...* [1975, 173-200].
- , *El actor en el siglo XX. Evolución de la técnica. Problema ético*, Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1979.
- ASZYK, Ursula, «Valle-Inclán y su teatro en Polonia», *Nueva Estafeta*, 47 (oct. 1982), pp. 79-80.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländische Literatur*, Bern, A. Francke AG Verlag.
- «*Auto de la compadecencia*. Teatro popular», *Yorick*, 5-6 (jul.-ag. 1965), pp. 7-8.

AUZ, Víctor, «Espriu en el Nacional de Camara», *Primer Acto*, 78 (1966), pp. 27-28.

— , «Entrevista con Víctor Aúz», *Primer Acto*, 88 (1967), pp. 12-19.

— , «Rompamos la baraja», *Yorick*, 29 (dic. 1968), pp. 9-11.

AZNAR SOLER, Manuel, «El miedo al esperpento feroz (Valle-Inclán, la censura y la sociedad española del siglo XX)», *Ojáncano* 3 (1990), pp. 3-20.

— , «José María de Quinto, crítico del realismo social», *CIEL*, 4, 1 (1993), pp. 208-233.

— (ed.), *Veinte años de teatro y democracia en España (1975-1995)*, Barcelona, Associació d'Idees, Cía Investigadora de Teatro Español Contemporáneo, 1996.

— , «Teatro español y sociedad democrática (1975-1995)», en Aznar [1996, 9-16].

BABLET, Denis, «Arquitectura para un teatro de masas», *Primer Acto*, 26 (set. 1961), pp. 20-21.

— , «Twenty years of scenography», *World Theatre / Théâtre dans le Monde* 17 (1968a), pp. 34-57.

— , *La mise en scène contemporaine (1877-1914)*, Paris, La Renaissance du livre, 1968b.

— (coord.), *L'expressionnisme dans le théâtre européenne*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1971.

— , «L'expressionnisme a la scène», en Bablet (coord.) [1971, 191-212].

— , «Pour une methode d'analyse du lieu théâtral», *Travail Théâtrale*, 6 (en.-mar. 1972), pp. 107-125.

— , «Une scénographie pour *Les Bonnes*», *Les voies...* [1975, 143-159].

— (entr.), «Rencontres avec le théâtre du soleil», *Travail Théâtrale*, 18-19 (en.-jun. 1975), pp. 5-40.

— , *Revolutions in stage design of the XX th century*, Paris, Leon Amiel, 1977.

- , «La remise en question du lieu théâtral au vingtième siècle», en *Le lieu théâtral dans la société moderne*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1983, pp. 13-25.
- BACARDIT, Ramón (coord.), *Romea, 125 anys*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1989.
- BADIOU, Maryse, «Boadella sin Joglars», *Cuadernos El Público*, 29 (dic. 1987), pp. 69-74.
- BADOSA, Enrique, «Tiempo de 98. Los Cátaros y la crítica», *Yorick*, 54 (set.-oct. 1972), pp. 76-78.
- BANHAM, Martin (ed.) *The Cambridge Guide to World Theatre*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- BAJTIN, Michael, *Théorie et sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BANU, Georges, «Paisaje en movimiento de la escenografía francesa», *Cuadernos El Público*, 14 (mayo 1986), pp. 17-27.
- BARBA, Eugenio, «Tercer Teatro», *Primer Acto*, 182 (dic. 1979), pp. 67-70.
- , *L'archipel du théâtre*, Carcassonne, Bouffonneries, 1982.
- , «Manifiesto del teatro antropológico», *Gestos*, 5 (ab. 1988), 139-140.
- , «El cuerpo dilatado», *Congrés Internacional de Teatre a Catalunya 1985*, Barcelona Institut del Teatre, Diputació de Barcelona, 1989, vol I, pp. 205-220.
- , *The Paper Canoe. A guide to Theatre Anthropology*, Londres, Routledge, 1995.
- y SAVARESE, Nicola, *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret of the Performance Art*, London/New York, Routledge, 1991.
- BARCELÓ JIMÉNEZ, Juan, «Teatro murciano en el siglo XX», en *Historia del teatro en Murcia*, Academia Alfonso X el Sabio, pp. 239-265.
- BARDEM, Juan Antonio, «La casa de Bernarda Alba. El director: Juan Antonio Bardem», *Primer Acto*, 50 (feb. 1964), pp. 8-11.
- , «Notas a la puesta en escena» en Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Barcelona, Aymà, 1965, pp. 98-118.

- BAREA, Pedro, «La pantomima a debate, desde Bilbao», *Primer Acto*, 144 (mayo 1972), pp. 16-17.
- , «País Vasco: De la pastoral al compromiso», *Escenarios de dos mundos* 2 [1988, 260-267].
- BARRAJÓN, Jesús María (coord.), *Francisco Nieva en la vanguardia del teatro español*, *Ínsula* 566 (1994), pp. 5-19.
- BARTHES, Roland, «Brecht y la crítica», *Primer Acto*, 86 (1967), pp. 47- 49.
- , *Oeuvres complètes*, Paris, Seuil, 1990 (vol. I).
- , «Pourquoi Brecht?», en Barthes [1990a, 481-483]. (Publicado en *Tribune Étudiante*, 6 [ab. 1955])
- , «Brecht “traduit”», en Barthes [1990b, 730-740]. (Publicado en *Théâtre Populaire*, 23 [mar. 1957])
- , «Brecht et notre temps», en Barthes [1990c, 767-769]. (Publicado en *L'Action Laïque*, 192 [mar. 1958])
- , *Le degré zéro de l'écriture*, en Barthes [1990d, 137-190].
- , «Préface a Brecht, *Mère Courage et ses enfants* (avec des photographies de Pic)», en Barthes [1990e, 889-905]. (Publicado en *L'Arche*, 1960)
- BARTOMEUS, Antoni, *Els autors de teatre català: testimoni d'una marginació*, Barcelona, Curial, 1976.
- , «La obra», en *Mester...* [1987, 49-167].
- BASCOMPTE, Ramiro, «El juego de la farsa y su puesta en escena», *Yorick*, 5-6 (jul.-ag. 1965), pp. 11-12.
- BAYERDÖRFER, Hans-Peter, «Probleme der Theatergeschichtsschreibung», en Möhrmann (ed.) [1990, 41-63].
- , «Der Totgesagte Dialog und das monodramatische Experiment. Symptome der “Umsetzung” in modernen Schauspieltheater», en Fischer-Lichte [1995, 242- 290].
- BECK, Julian, «Abajo las barreras», *Primer Acto*, 99 (ag. 1968), pp. 6-23.
- BECKER, Angélica, «Un teatro de la sorpresa», *Primer Acto*, 103 (mayo 1971), pp. 62-64.

- BECKERMAN, Bernard, *Theatrical Presentation: Performer, Audience and Act*, London / New York, Routledge, 1990.
- BECKERS, Úrsula, «La escenografía teatral de Sigfrido Bürmann», Madrid, Universidad Complutense, 1992 (Tesis inédita).
- BENACH, Joan-Anton, «El Grup d'Estudis Teatral d'Horta y su integración colectiva», *Yorick*, 51(en.-mar. 1972), pp. 5-9.
- , «Un text innovador, *Plany en la mort d'Enric Ribera*», *Serra d'Or* (feb. 1973), pp. 53-54.
- , «Crónica de una fascinante transgresión», *Cuadernos El Público*, 27 (oct. 1987), pp. 4-21.
- , «1975-1988: Luces y sombras del último cuarto de siglo», *Escenarios de dos mundos II* [1988, 242-249].
- BENET I JORNET, Josep Maria, «Fabià Puigserver, el oficio de escenógrafo», en Graells y Hormigón (eds.) [1993, 260-264].
- BENJAMIN, Walter, *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones 3*, Madrid, Taurus, 1975.
- BENTLEY, Eric (ed.), *The Theory of the Modern Stage: An Introduction to Modern Theatre and Drama*, Harmondsworth, Penguin, 1976.
- BERENGUER, Ángel, «Almería. I Semana de Teatro Independiente», *Primer Acto*, 172 (set. 1974), pp. 54-55.
- (entr.), *Teatro europeo de los años 80*, Barcelona, Laia, 1984.
- , «El cuerpo humano como imagen dinámica de representación en el escenario», *Teoría y crítica del teatro*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá de Henares, 1991, pp. 11-26.
- , «El teatro y la comunicación teatral», *Teatro 1* (jun. 1992), pp. 155-180.
- y José BERENGUER (eds.), *Fernando Arrabal*, Madrid, Espiral, 1979.
- BERGAMÍN, José, «Arniches o el teatro de la verdad», *Primer Acto*, 40 (feb. 1963), pp. 5-10.
- BERNAL, Francisca y César OLIVA, *El teatro público en España 1939-1978*, Madrid, J. García Verdugo, 1996.

- BILBATÚA, Miguel, «¿Qué es la vanguardia?», *Cuadernos para el Diálogo*, 39 (dic. 1966), pp. 42-43.
- , «Teatro épico y teatro de vanguardia», *Cuadernos para el Diálogo*, 40 (en. 1967), p. 40.
- , «Al fin Bertolt Brecht, *La buena persona de Se-zuán*», *Cuadernos para el Diálogo*, 41 (feb. 1967), pp. 42-43.
- , «El Piccolo Teatro en Madrid, entrevista con Paolo Grassi», *Cuadernos para El Diálogo*, 43 (ab. 1967), p. 41.
- , «Marat-Sade-Weiss-Marsillach», *Cuadernos para el Diálogo*, 63 (dic. 1968), pp. 48-49.
- , «*Las criadas*, de Jean Genet», *Cuadernos para el Diálogo*, 68 (mayo 1969), pp. 42-43.
- , «Entrevista con el Teatro de Cámara de Zaragoza», en Tirso de Molina y Hormigón [1970, 53-56].
- , «Adaptadores, modernizadores, conservadores», *Cuadernos para el Diálogo*, 76 (en. 1970), p. 50.
- , «I Festival Internacional de Teatro», *Cuadernos para el Diálogo*, 80 (mayo 1970), pp. 53-54.
- , «Las nuevas corrientes teatrales españolas», *Cuadernos para el Diálogo*, 81-81 (jun.- jul. 1970), pp. 47- 48.
- , «Lenguaje ideológico y decorativismo (sobre dos montajes teatrales)», *Cuadernos para el Diálogo*, 88 (en. 1971), pp. 43-44.
- , «Medea - Séneca - Unamuno - Vergel», *Cuadernos para el Diálogo*, 89 (feb. 1971), pp. 47-48.
- , «Sabor a miel», *Cuadernos para el Diálogo*, 91 (ab. 1971), p. 46.
- , «*Otelo*: la puesta en escena como “lectura”», *Yorick*, 51 (en.-mar. 1972), pp. 78-82.
- , «En torno a la dramaturgia española actual», en Riaza, Hormigón, Nieva, [1973, 5-23].
- , «*La señorita Julia*», *Cuadernos para el Diálogo*, 115 (ab. 1973), pp. 45-47.

— , «*Las tres hermanas*, de Chejov: un espectáculo incoherente», *Yorick*, 59 (jul.-jun. 1973), pp. 56-58.

— , «*La boda de los pequeños burgueses*», *Cuadernos para el Diálogo*, 118 (jul. 1973), p. 48.

— , «Entre el realismo y el posibilismo», *Pipirijaina Textos*, 4 (1974), pp. 5-8.

— , «Muerte de un cadáver teatral», *Cuadernos para el Diálogo*, 132 (set. 1974), p. 54.

— , «*Divinas palabras*», *Cuadernos para el Diálogo*, 146 (nov. 1975a), p. 5

— , «*La resistible ascensión de Arturo Ui*», *Cuadernos para el Diálogo*, 146 (nov. 1975b), p. 54.

BLANCHART, Paul, *Historia de la dirección teatral*, Buenos Aires, Compañía General Fabril, 1960.

BOADELLA, Albert, «La imagen y la expresión corporal», *Yorick*, 37 (dic. 1969 - en. 1970), pp. 13-15.

BOBES NAVES, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987.

— , *Estudios de semiología del teatro*, Valladolid/Madrid, Aceña/La Avispa, 1988.

BOIX ANGELATS, Jaime, «La carrera internacional de Els Joglars», *Cuadernos El Público*, 29 (dic. 1987), pp. 45-49.

BONNIN, Hermann, «Instituto del teatro de Barcelona, un cuarto de siglo», *Primer Acto*, 70 (1965), pp. 59-61.

— , «Apuntes en torno a la dirección de escena como instrumento de actualización», *Estudios Escénicos*, 12 (1966), pp. 7-34.

— , «El espectáculo y el Instituto del Teatro de Barcelona», *Primer Acto*, 89 (1967), pp. 13-14.

— , «Formación del actor: Instituto del Teatro de Barcelona», *Primer Acto*, 157 (jun. 1973), pp. 12-13.

— , «El Institut del Teatre cambia de piel», *Cuadernos El Público*, 4 (mayo 1985), p. 55.

- BOREL, Jean-Paul, *El teatro de lo imposible*, Madrid, Guadarrama, 1963.
- BOZAL, Valeriano, *Summa Artis. Historia General del Arte (vol. XXXVII). Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.
- BRAUN, Edward, *El director y la escena*, Buenos Aires, Galerna, 1986.
- BRAUNECK, Manfred, *Klassiker der Schauspielregie. Positionen und Kommentare zum Theater im 20. Jahrhundert*, Hamburg, Rowohlt's Enzyklopädie, 1988.
- , *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*, Hamburg, Rowohlt's Enzyklopädie, 1993.
- BRAVO, Isidre, *La escenografía catalana*, Barcelona, Diputació, 1986.
- , «Fabià Puigserver, escenógrafo: alumno, agitador, artista y maestro», en Graells y Hormigón (eds.) [1993, 227-260].
- «Brecht dramaturgo», *Primer Acto*, 86 (1967), p. 35.
- BRECHT, Bertolt, *Schriften zur Literatur und Kunst*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1967a, 344 pp.
- , «El pequeño órgano», *Primer Acto*, 86 (1967b), pp. 9-23.
- , *El compromiso en literatura y arte*, Barcelona, Península, 1973.
- , *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1976.
- BROOK, Peter, «Sobre el realismo», *Primer Acto*, 54 (jul. 1964), pp. 5-6.
- , «El actor y el "Teatro de Hechos"», *Primer Acto*, 92 (en. 1968), pp. 40-43.
- , *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*, Barcelona, Nexos, 1994.
- BUENDÍA, Enrique (entr.), «¡Hop, hop, Tábano!», *Pipirijaina*, 1 (mar. 1974), pp. 12-16.
- , «Semana de Teatro Universitario», *Pipirijaina*, 4 (jun. 1974), pp. 27-28.
- BUERO VALLEJO, Antonio, «Brecht: dominante - recesivo», *Yorick*, 20 (nov. 1966), pp. 12-13.
- , «Los objetivos de la lucha», *Yorick*, 25 (1967), p. 4.

- , «Los derechos del talento», *Pipirijaina*, 6-7 (ag.-set. 1974), pp. 29-32.
- y otros, *Teatro español actual*, Madrid, Fundación Juan March/Cátedra, 1977.
- BÚFALO, «Para un análisis del teatro independiente», *Pipirijaina*, 4 (jun. 1974), pp. 1-2.
- BULULÚ, «Bululú de Madrid», *Primer Acto*, 103 (oct. 1968), pp. 68-69.
- , «Bululú en Yugoslavia», *Yorick*, 44 (dic. 1970), pp. 69-70.
- , «El “Bululú” al campo profesional», *Primer Acto*, 150 (nov. 1972a), pp. 68-70.
- , «Un montaje: *El mito de Segismundo*», *Primer Acto*, 150 (nov. 1972b), pp. 70-74.
- , «Los oficiantes», *Primer Acto*, 154 (mar. 1973), pp. 39-41.
- CABAL, Fermín, «La creación colectiva en el teatro español», *Primer Acto*, 183 (feb. 1980), pp. 35-46.
- , «Itinerario de Los Goliardos», *Los Goliardos (casi 30 años)*, Madrid, Comunidad de Madrid, 1991.
- y José Luis ALONSO DE SANTOS, *Teatro español de los 80*, Madrid, Fundamentos, 1985.
- CABALLERO, José, «Testimonio», *Cuadernos El Público*, 28 (nov. 1987), pp. 54-57.
- CALVO, José Luis, «El “cabaret” en Inglaterra», *Yorick*, 31 (feb. 1969), p. 47.
- CALVO, María del Carmen, «La recepción por la crítica de los primeros montajes de José Luis Alonso», en Hormigón (ed.) [1991, 105-112].
- CAMPEANU, Pavel, «Un papel secundario: el espectador», en Helbó [1978, 107-120].
- CAMPOS GARCÍA, Jesús, «El autor. Historia a bulto —siglo tal antes de Cristo hasta nuestros días— o como no decir lo que es ser autor-prosa», *Pipirijaina*, 6-7 (ag.-set. 1974), pp. 16-18.
- CAMPS, Teresa, «Notes i dades per a un estudi inicial de l'activitat performance a Catalunya», *Estudis Escènics*, 29 (mar. 1988), pp. 215-233.

- CANFIELD, Curtius, *El arte de la dirección escénica*, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 1991.
- CANDEL, Francesc, «Con La Pipironda», en José María Rodríguez Méndez, *La tabernera y las tinajas o auto de la donosa tabernera. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, 1968, pp. 74-81.
- , «Els pipirondos (Tot allò que recordo del grup teatral La Pipironda)», *Estudis Escènics*, 28 (dic. 1986), pp. 9-26.
- CANTALAPIEDRA, Fernando, *El teatro español de 1960 a 1975. Estudio socioeconómico*, Kassel, Reichenberger, 1991.
- CANTIERI, Giovanni, «La caída de Orfeo», *Primer Acto*, 20 (feb. 1961), pp. 56-58.
- , «Crítica Teatral en Barcelona», *Yorick*, 25 (1967), pp. 18-19.
- CAPMANY, Maria Aurèlia, «La escuela de Arte Dramático Adrià Gual cumple dos años», *Primer Acto*, 35 (jun.-jul. 1962), pp. 38-41.
- , «Noticia de la escuela», *Primer Acto*, 78 (1966), pp. 19-20.
- , «Método y contenido (la experiencia teatral)», *Primer Acto*, 123-124 (ag.-set. 1970), pp. 19-23.
- , «Los actores de Horta. ¿Un estilo? ¿Una limitación? ¿Una vocación? ¿Un violín de ingres?», *Yorick*, 51 (en.-mar. 1972), pp. 59-61.
- CARBALLO, Jaime, «5 preguntas a los autores que estrenaron», *Primer Acto*, 172 (set. 1974), pp. 50-52.
- CARBÓ, Joaquim, *El teatre de Cavall Fort*, Barcelona, Institut del Teatre, 1975.
- CARBONELL, Jordi, «Els Escenaris Catalans», *Serra d'Or* (dic. 1962), pp. 56-57.
- CARLSON, Marvin, *Theories of the Theatre*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1984.
- CARMONA RISTOL, Ángel, «El esfuerzo de La Pipironda», *Primer Acto*, 45 (set. 1963), pp. 24-25.
- , «Addenda», *Estudis Escènics*, 28 (dic. 1986), pp. 43-50.
- CASALI, Renzo, «Cuento para la hora de acostarse», *Primer Acto*, 80 (1966), pp. 29-37.

- , «El desarrollo de la escenografía en el teatro checo», *Primer Acto*, 88 (1967a), pp. 53-72.
- , «Antonin Artaud, Living Theatre y neo-capitalismo», *Primer Acto*, 91 (1967b), pp. 51 - 57.
- «*El sabio aduanero y La excepción y la regla*», *Primer Acto*, 90 (1967c), 64.
- , «Introducción a la muerte», *Primer Acto*, 92 (en. 1968), pp. 26-31.
- , «Grotowski-Planchon: necesidad de un teatro de equilibrio», *Primer Acto*, 94 (ab. 1968), pp. 21- 26.
- , «*En busca del hombre perdido*», *Primer Acto*, 103 (oct. 1968a), pp. 18-33.
- , «*Los hipocondríacos: teoría y práctica de una dirección escénica*», *Primer Acto*, 103 (oct. 1968b), pp. 36-41.
- CASARES, Cristina, «Noticia de Carro de Cómicos», *Primer Acto*, 179-180-181 (verano 1975), pp. 108-109.
- CASONA, Alejandro, «Carta a Antonio Gala», *Primer Acto*, 51 (mar. 1964), pp. 29-30.
- CASTAGNINO, Raúl H., *Teoría del teatro*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1967.
- , *Teorías sobre el texto dramático y representación teatral*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1981.
- , *Teoría del teatro*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1984.
- CASTÁN PALOMAR, Fernando, «El director de escena ha de estar en el punto de mira del público», en Hormigón (ed.) [1991, 133-138].
- «*Castañuela 70*», *Primer Acto*, 125 (oct. 1970), pp. 34-35.
- CASTELLS I ALTIRRIBA, Joan, «Utilización y transgresión de la fiesta», *Cuadernos El Público*, 27 (oct. 1987), pp. 46-55.
- CASTILLA, Alberto, «Introducción» a Luis Riaza, *El desván de los machos y el sótano de las hembras y El palacio de los monos*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 12-87.
- CASTRO, José Luis de, «Las últimas experiencias del T. I. y el ciclo del Marquina», *Primer Acto*, 123-124 (ag.-set. 1970), pp. 106-112.

CASTRO, Juan Antonio «Con Juan Antonio de Castro», *Primer Acto*, 134 (jul. 1971), pp. 24-33.

— , «Ante el estreno de *Tiempo de 98*, siete preguntas a su autor», *Yorick*, 53 (jul.-ag. 1972), pp. 65-67.

CATALÀ, Guillem, «Dialèctica de les temptatives de realisme a Espanya (1949-1965)», *Assaig de Teatre* 2-3 (jul. 1995), pp. 47-85.

Catálogo de fotografías. Madrid, Fundación Juan March, 1995.

CÁTAROS, «Espectáculo Cátaros», *Primer Acto*, 89 (1967), p. 12.

— , «*Cátarofausto*», *Yorick*, 34 (mayo 1969), pp. 39-42

— , «*Espectáculo collage*», *Yorick*, 39 (ab. 1970), pp. 20-28.

— , «Encuesta/censo al teatro de grupos», *Primer Acto*, 170-171 (jul.-ag. 1974), pp. 96-97.

CAUDET ROCA, Francisco (entr.), *Crónica de una marginación*, Madrid, Ediciones La Torre, 1984a.

— , «*La Hora* (1948-1950) y la renovación del teatro español de posguerra», *Entre la cruz y la espada: En torno a la España de posguerra (Homenaje a Eugenio G. de Nora)*, Madrid, Gredos, 1984b, pp. 109-126.

CAZORLA, Hazel, «The Ritual Theater of Luis Riaza and Jean Genet», *Letras Peninsulares*, 6, 2-3 (1993), pp. 373-381.

CID, Felipe, «*La pell de brau*, por la EADAG», *Primer Acto* (nov. 1963), p. 54.

«Cinco directores en torno a una mesa», *Cuadernos El Público*, 23 (ab. 1987), pp. 43-60.

«Cinco españoles comentan el Festival», *Primer Acto*, 109 (jun. 1969), pp. 18-27.

COBOS CASTRO, Esperanza, «Teatro y traducción en el siglo XX: El papel evacuador de la crítica teatral española», *Estudios de Investigaciones Franco-Española*, 12 (1995), pp. 11-52.

COBOS, Fernando, «Historia del T.P.T.», *Primer Acto*, 45 (set. 1963), pp. 61-62.

COCA, Jordi, *L'Agrupació Dramàtica de Barcelona: intent de teatre nacional català, 1955-1963*, Barcelona, Institut del Teatre, 1978.

- COCOZZELLA, Peter, «*Ronda de mort a Sinera*: An Approach to Salvador Espriu's Aesthetics», *Actes del segon Colloqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica*, New Haven, Yale University Press, 1980, pp. 307-330.
- CODINA, Josep Anton, «Breu record de Maria Aurèlia Capmany, dona de teatre», en *Maria Aurèlia...* [1992, 141-164].
- «Coloquio sobre el naturalismo, el costumbrismo, el sainete y el futuro de nuestro teatro», *Primer Acto*, 102 (set. 1968), pp. 20-29.
- «Coloquio sobre la ponencia. Extracto», *Primer Acto*, 73 (1966), pp. 6-7.
- COLLELL, Jaume, «Teatro y queso fresco», *Cuadernos El Público*, 27 (dic. 1987), pp. 37-41.
- «Comedia y comediantes del arte en el pasado y en el presente», *Primer Acto*, 87 (1967), pp. 18 - 29.
- COMPTE, Carmen, «*Yerma*: une nouvelle lecture de Lorca», *Travail Théâtral*, 11 (ab.-jun. 1973), pp. 127-134.
- , «*Les bonnes* dans la réalisation espagnole de Víctor García», *Les voies...* [1975, 257-278].
- «Con los de Tábano, horas antes de estrenar en Badajoz», *Yorick*, 64 (jun.-jul. 1974), pp. 25-26.
- «Con Tábano y Madres del Cordero», *Primer Acto*, 125 (oct. 1970), pp. 41-45.
- «Con Valle-Inclán en el Café Colón», *Cuadernos El Público*, 3 (mar. 1985), 72 pp.
- «Conversación en torno a *Tot amb patates* y al Teatro Independiente», *Yorick*, 33 (ab. 1969), pp. 5-8.
- CORNAGO, Óscar, «Historia de la puesta en escena en Madrid: temporada 1969-1970», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 22,3 (1997), pp. 76-107.
- CORRALES EGEA, José, «Teatro inglés en París», *Primer Acto*, 81 (1967), pp. 40-45.
- , «París. Panorama escénica», *Primer Acto*, 143 (ab. 1972), pp. 61-66.
- CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.

- COUNSELL, Colin, *Signs of Performance. An Introduction to Twentieth-Century Theatre*, London, Routledge, 1996.
- CRAMSIE, Hilde F., *Teatro y censura en la España franquista: Sastre, Muñiz y Ruibal*, New York/Berne/Frankfurt am Main, 1984.
- CUADRADO, Jesús, «Taller 1 de la RESAD y sus *Oraciones laicas del siglo XX*», *Primer Acto*, 122 (jul. 1970), pp. 38-41.
- «¿Cuál es su método de interpretación?», *Primer Acto*, 69 (1965), pp. 18-24.
- «Cuatro actores hablan de Sócrates», *Primer Acto*, 151 (dic. 1972), pp. 21-29.
- CURET, Francesc, *Història del teatre català*, Barcelona, Aedos, 1967.
- CHABERT, Pierre, «Présentation/représentation/mise en scène», en *La présentation*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1985, pp. 190-208.
- CHANCEREL, León, *Panorama del teatro*, Buenos Aires, Compañía General Fabri Editora, 1963.
- CHARLES, Daniel, *Zeitspielräume. Performance, Musik, Ästhetik*, Berlin, Merve Verlag, 1989.
- CHECA, Julio, «Los teatros de Gregorio Martínez Sierra» en Dougherty y Vilches [1992, 121-126].
- , «El teatro español durante los años cincuenta», en Peláez (ed.) [1993, 106-119].
- CHÉJOV, Anton, «*La gaviota*», *Primer Acto*, 66 (1965), pp. 26-32.
- Dagoll Dagom (1974-1989)*, Madrid/Comunidad/ Institut del Teatre, 1989.
- DALMAU, R. Palomar, «El II Festival de Teatro Universitario de Nancy», *Ínsula*, 223 (jun. 1965), p. 6.
- DE MARINIS, Marco, *Semiotica del teatro. L'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.
- , *El nuevo teatro, 1947-1970*, Barcelona, Paidós, 1988.
- , *Capire il teatro: Lineamenti di una nuova teatrologia*, Italia, La casa Usher, 1994.
- «Debate en torno a los valores teatrales y las significaciones del último *Tartufo*», *Primer Acto*, 118 (mar. 1970), pp. 8-27.

DERRIDA, Jacques, «La clôture de la représentation», en *L'écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, pp. 341-368.

«Desaparece Lady Pepa», *Primer Acto*, 143 (ab. 1972), p. V.

«Desbarats de Lorenzo Villalonga en Primer Acto», *Primer Acto*, 110 (jul. 1969), pp. 6-10.

DESUCHÉ, Jacques, *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Barcelona, Oikus-Tau, 1968.

«Diálogos de *Primer Acto*», *Primer Acto*, 38 (dic. 1962), pp. 2-7.

«Diálogos de *Primer Acto*: formación del actor», *Primer Acto*, 41 (mar. 1963a), pp. 6-9.

«Diálogos de *Primer Acto*: los clásicos», *Primer Acto*, 41 (mar. 1963b), pp. 4-6.

DIAMANTE, Julio, «Mi dirección de *El tintero*», *Primer Acto*, 20 (feb. 1961), pp. 8-15.

—, «Cuatro escenografías de la temporada 60-61», *Primer Acto*, 25 (jul.-ag. 1961), pp. 3-5.

DÍAZ VELÁZQUEZ, Francisco, «Algunas notas sobre *El inmortal*», *Primer Acto*, 149 (oct. 1972), pp. 39-40.

DÍAZ, Janet W. «The postwar Spanish Theater», *South Atlantic Bulletin*, 33,2 (1968), pp. 7-11.

DIEGO, Juan, «Adocenamiento, contradicción, contestación y un largo etcétera, del actor español», *Yorick*, 61 (dic. 1973 - en. 1974), pp. 13-17.

DÍEZ BORQUE, José María y otros, *Semiología del teatro*, Barcelona, Editorial Planeta, 1975.

DITIRAMBO TEATRO ESTUDIO, «Supuestos generales del teatro de grupo», *Primer Acto*, 158 (jul. 1973), pp. 24-25.

—, «De la nieve, el frío, las averías, el teatro, el plumero y otras menudencias», *Yorick*, 61 (dic. 1973 - en. 1974), pp. 75-78.

—, «Encuesta/censo del teatro de grupos», *Primer Acto*, 170-171 (jul.-ag. 1974), p. 102.

—, «Ditirambo Teatro Estudio», *Estreno*, 2 (1975), p. 17.

DOMÉNECH, Ricardo, «*La feria de Cuernicabra*, de Alfredo Mañas», *Acento Cultural*, 4 (feb. 1959), pp. XVIII-XIX.

- , «El teatro universitario, un problema» *Ínsula*, 188-189 (jul.-ag. 1962), p. 11.
- , «La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca», *Primer Acto*, 50 (feb. 1964), pp. 14-6.
- , «El nivel de nuestros espectáculos», *Cuadernos para el Diálogo*, 19 (1965), pp. 40-41.
- , *El teatro, hoy (doce crónicas)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1966.
- , «Ante los primeros síntomas vivificantes de un nuevo concepto del actor y del espectáculo», *Yorick*, 19 (oct. 1966), p. 9.
- , «Introducción al teatro de Salvador Espriu», en Salvador Espriu, *Primera historia de Esther*, Barcelona, Aymá, 1968, pp. 9-27.
- , «El teatro de Lauro Olmo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 229, 1969, pp. 26-39.
- , «S.S. Festival Cero. En busca de un nuevo espacio teatral», *Primer Acto*, 121 (jun. 1970), pp. 4-9.
- , *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Madrid, Gredos, 1973.
- , «Retablillo de don Cristóbal, de F. García Lorca», *Primer Acto*, 53 (feb. 1973), pp. 70-72.
- , «La cocina, de Arnold Wesker», *Primer Acto*, 163-164 (dic. 1973 - en. 1974), pp. 97-98.
- , «Notas a una lectura del teatro de Ángel García Pintado», *Primer Acto*, 168 (1974), pp. 12-17.
- , «Encuesta sobre la censura», *Primer Acto*, 165-166 (mar.-ab. 1974), pp. 4-14.
- , «El teatro desde 1936», en *Historia de la literatura española IV*, Madrid, Taurus, 1980, pp. 391-351.
- , «1936-1975: Tiempos de guerra y dictadura», *Escenarios de dos mundos II* [1988, 204-219].

DORT, Bernard, *Lecture de Brecht*, Paris, Seuil, 1960.

— , *Théâtre public. Essais de critique de 1953-1966*, Paris, Seuil, 1967.

— , *Théâtre réel. Essais de critique 1967-1970*, Paris, Seuil, 1971.

— , «La “nouvelle vague”», *Travail Théâtral*, 6 (en.-mar. 1972), pp. 126-127.

— , *Théâtre en jeu*, Paris, Seuil, 1979.

— , «Brecht en crisis», *Cuadernos de Teatro* (Universidad de Granada), 1 (mayo 1979), pp. 11-21.

DOUGHERTY, Dru, *Un Valle-Inclán olvidado: entrevistas y conferencias*, Madrid, Fundamentos, 1982.

— , «La mitificación de Valle-Inclán», en Resina (ed.), *Mythopoesis: literatura, totalidad, ideología*, Barcelona, Anthropos, 1992, pp. 201-212.

— , «Poética y práctica de la farsa. *La marquesa Rosalinda*, de Valle-Inclán», en Vilches y Dougherty (coords. y eds.) [1997, 125-144].

— y María Francisca VILCHES, *La escena madrileña entre 1918 y 1926. Análisis y documentación*, Madrid, Fundamentos, 1990.

— y — (coords. y eds.), *El teatro en España. Entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, Madrid, CSIC/Fundación García Lorca/Tabapress, S.A., 1992.

— y — , «Valle-Inclán y el teatro de su época: La recepción en Madrid de *La cabeza del Bautista*», en Schiavo [1993, 63-70].

DOWLING, John, «*Pasodoble, Godspell* and *Mass* at the Jerónimos», *The American Hispanist*, 1,4 (1976), pp. 7-8.

Drama i realisme, Assaig de Teatre, 2-3, (jul. 1995).

EADAG, «Encuesta/censo de teatro de grupos», *Primer Acto*, 170-171 (jul.-ag. 1974), pp. 104-106.

ECO, Umberto, «Parámetros de la semiología teatral» en Helbó [1978, 45-53].

— , *Obra abierta*, Barcelona, Ariel, 1984.

«*Edip Rei*, por la Escola D'Art Dramàtic Adrià Gual», *Yorick*, (mayo-jun. 1970), pp. 69-70.

EGGERT, Hartmut; Hans Christoph BERG y Michael RUTSCHKY, «Zur notwendigen revision des Rezeptionsbegriffs», en W. Müller-Seidel (ed.),

Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft, München, 1974, pp. 423-432.

EINES, Jorge, «Del texto al espectáculo», *Segundo Congreso de la Asociación de Directores de Escena. Ponencias, debates, documentos y artículos*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 1990, pp. 69-70.

«El “nuevo” Instituto del Teatro de Barcelona», *Yorick*, 44 (dic. 1970), p. 71.

«El autor en su entorno social», *Pipirijaina*, 6-7 (ag.-set. 1974), pp. 47-53.

«El cabaret en Francia», *Yorick*, 31 (feb. 1969), pp. 4-6.

«El Centre d'Estudis d'Expressió y su escuela de teatro», *Yorick*, 36 (verano 1969), pp. 58-59.

«*El Fernando*», *Yorick*, 55-56 (dic. 1972), pp. 19-62.

ELIZALDE, Ignacio, *Temas y tendencias del teatro actual*, Madrid, Cupsa, 1977.

ELS JOGLARS, «Joglars», *Yorick*, 57-58 (en.-mar. 1973), pp. 83-86.

«Els Joglars. Teatro del silencio», *La Carreta* (ab.-mayo 1966), pp. 12-13.

«Els Joglars», *Primer Acto*, 119 (abril-1970), pp. 32-35.

ELVIRA ARECHAVALETA, José Miguel (entr.), «Con José Hernández, creador del espacio escénico del *Danzón de exequias*», *Pipirijaina*, 2 (ab. 1974), p. 21.

«Encuesta. Responden cuatro directores de obras de Lope de Vega», *Primer Acto*, 37 (nov. 1962), pp. 5-9.

Enciclopedia dello spectattacolo, Roma, Le Maschere, 1954-1968, 11 vols.

«Encuesta al teatro independiente», *Yorick*, 12 (feb. 1966), pp. 8-10.

«Encuesta», *Yorick*, 25 (1967), pp. 6-7.

«Encuesta», *Primer Acto*, 123-124 (ag.-set. 1970), pp. 24-37.

ENSAYO UNO EN VENTA, «Encuesta/censo al teatro de grupos», *Primer Acto*, 172 (set. 1974), pp. 61-62.

— , «El compromiso del actor ante el Teatro Independiente», *Pipirijaina*, 5 (jul. 1974), pp. 4-6, 30.

EQUIPO MULTITUD, *Escenografía teatral española 1940-1970*, Galería Multitud, (feb. 1977).

- EQUIPO PIPIRIJAINA, *Tábano, un zumbido que no cesa*, Madrid, Editorial Ayuso, 1975, 158 pp.
- , *Del espectáculo de la huelga a la huelga del espectáculo*, Madrid, Editorial Ayuso, 1976.
- ESCALERA CORDERO, Matías, «Valle-Inclán, La Fura del Baus; una misma temática», *Verba Hispánica*, 1 (1991), pp. 49-56.
- Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, 4 vols., Madrid, Centro de Documentación Teatral, Madrid, 1988.
- ESPERPENTO, «Esperpento», *Primer Acto*, 119 (ab. 1970), pp. 28-31.
- ESPERT, Nuria, «Con Nuria Espert», *Primer Acto*, 113 (oct. 1969), pp. 36-44.
- ESPRIU, Salvador y Ricard SALVAT, *Espectáculo de Ricard Salvat sobre textos narrativos, poéticos y dramáticos de Salvador Espriu*, Madrid, Alianza Editorial, 1974.
- ESTELLER, Juan, «Vigencia del teatro de Lope de Vega», *Acento Cultural*, 12-13 (jun. 1961), pp. 115-118.
- «Estudios sobre el espacio escénico», *Primer Acto*, 162 (nov. 1973), pp. 50-56.
- «Extractos del Coloquio sobre la 2ª ponencia», *Primer Acto*, 71 (1966), p. 11-14.
- EZCURRA, José Ángel, «Crónica de un empeño dificultoso», en Altet y Aubert (coord.) [1995, 365-794].
- FÀBREGAS, Xavier, «Encuesta: ¿Qué características han definido las temporadas 67-68 respecto a las anteriores?», *Primer Acto*, 98 (jul. 1968), p. 21.
- , *Teatre català d'agitació política*, Barcelona, Edicions 62, 1969.
- , «A propósito de *El retaule del flatista*», *Yorick*, 41-42 (set. 1970), p. 19.
- , «Pròleg», a Salvat [1971, 7-8].
- , *Introducció al llenguatge teatral*, Barcelona, Edicions 62, 1972a.
- , *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona, Curial, 1972b.
- , «Nuevas y viejas impertinencias de Joan Oliver», *Primer Acto*, 142 (mayo 1972), pp. 68-70.
- , *De l'off Barcelona a l'acció comarcal. Dos anys de teatre català, 1967-1968*, Barcelona, Institut del Teatre, 1976.

- , «30 años de teatro catalán», *Pipirijaina*, 2 (nov. 1976), pp. 11-17.
- , «Brecht i el teatre èpic a Catalunya», *Serra d'Or* (mar. 1977), pp. 51-54.
- , *Història del teatre català*, Barcelona, Millà, 1978.
- , *Teatre en viu: (1969-1972)*, Barcelona, Institut del Teatre, 1987.
- , *Teatre en viu: (1973-1976)*, Barcelona, Institut del Teatre, 1990.
- FACIO, Ángel, «Ceremonia por un negro asesinado. Notas al margen para un montaje pánico», *Primer Acto*, 74 (1966), pp. 29-32.
- , «Profesionalización y economía del teatro independiente», *Primer Acto*, 158 (jul. 1973), pp. 25-26.
- , «Autoría, condición social y problemática laboral» en *Primer Congreso de la Asociación de Directores de Escena. Ponencias, debates, documentos y artículos*, Mallorca, Asociación de Directores de Escena, Consell Insular, 1989.
- FAD. *Dels bells oficis al disseny actual. Una història de les arts decoratives a Catalunya al segle XX*, Barcelona, Caixa de Barcelona, 1981.
- FARRERAS, Martí, «La crítica profesional ante el teatro independiente», *Yorick*, 25 (1967), p. 8.
- «Federación de Teatros Independientes», *Yorick*, 25 (1967), p. 13.
- FELIPE, José, «Notas sobre Brecht», *Primer Acto*, 46 (oct. 1963), pp. 19-26.
- FERNÁN GÓMEZ, Fernando, «Problemas del teatro español. Problemas del actor», *Primer Acto*, 13 (mar.-ab. 1960), pp. 3-7.
- FERNÁNDEZ, José Ramón, «Teatro de búsqueda: las representaciones de cámara y ensayo en los teatros oficiales (1939-1962)», en Peláez (ed.) [1993, 132-142].
- FERNÁNDEZ BAÑULS, Juan Alberto, «Alfonso Jiménez y el flamenco», Homenaje a Alfonso Jiménez Romero (actas mecanografiadas) (jun. 1996).
- FERNÁNDEZ INSUELA, Antonio, «Notas sobre el teatro independiente español», *Archivum*, 25 (1975), pp. 303-322.
- , «Nota previa a *El caballo del caballero*, de Carlos Muñiz», *Estreno*, 17,2 (1991), pp. 10 y 24.

— , «Sobre la recepción de Brecht en revistas culturales españolas de postguerra», *Anuario de Estudios Filosóficos*, 16 (1993), pp. 126-138.

— , «Teatro de preguerra y Lauro Olmo: algunos temas comunes», *Estreno*, 22,1 (1995), pp. 32-40.

FERNÁNDEZ LERA, Antonio (coord.), *Nuevas tendencias escénicas. La escritura teatral a debate. (Ponencias y coloquios del encuentro de autores teatrales)*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1985.

— (coord.), *Libros y artes escénicas en España: 1991-1992*, *Cuadernos de bibliografía de las artes escénicas*, 1 (1994).

— (coord.), *Libros y artes escénicas en España: 1993-1994*, *Cuadernos de bibliografía de las artes escénicas*, 4 (1995)

— (coord.), *Catálogo de libretos de los teatros nacionales 1939-1985*, *Cuadernos de bibliografía de las artes escénicas*, 4 (1995).

— (coord.), *Libros y artes escénicas en España: 1995*, *Cuadernos de bibliografía de las artes escénicas*, 5 (1996).

FERNÁNDEZ-SANTOS, Ángel, «*Las tres hermanas*, de Anton Chejov», *Ínsula*, 135 (mar. 1960a), p. 20.

— , «*La cornada*, de Alfonso Sastre», *Ínsula*, 135 (mar. 1960b), p. 20.

— , «Hablando con José Luis Alonso», *Ínsula*, 154-155-156 (oct.-nov.- dic. 1961), p. 68.

— , «*La camisa*, de Lauro Olmo», *Ínsula*, 159 (mar. 1962), p. 17.

— , «La vuelta de Federico García Lorca», *Primer Acto*, 50, (feb. 1964), pp. 17-9.

— , «Notas sobre un certamen de teatro universitario», *Primer Acto*, 52, (mayo 1964), pp. 46-49

— , «*El caballero del milagro*, de Lope de Vega», *Ínsula*, 186 (jul. 1964), p. 25.

— , «El nuevo Teatro Nacional de Cámara y Ensayo», *Ínsula*, 208 (1966a), p. 38.

- , «Situación del teatro no-profesional», *Primer Acto*, 80 (1966b), pp. 4-14.
- , «Miguel Narros en El Español», *Ínsula*, 217-218 (1967a), p. 92.
- , «La dificultad de representar a Valle-Inclán», *Ínsula*, 219-220 (1967b), p. 47.
- , «El teatro de un visionario», *Primer Acto*, 92 (en. 1968), pp. 4-7.
- , «El rufián castrucho», *Primer Acto*, 97 (jun. 1968), pp. 63- 65.
- , «La pereza, la superación, desde dentro, del naturalismo», *Primer Acto*, 105 (feb. 1969), pp. 15-16.
- , «Las criadas, de Jean Genet en el Teatro Fígaro, de Madrid», *Ínsula*, 275-276 (oct.-nov. 1969), p. 30.
- , «García Pintado y las dificultades de la farsa», *Primer Acto*, 123-124 (1970), pp. 84-87.
- , «Un falso teatro político (*Tartufo*, de Molière, por la Compañía de Adolfo Marsillach)», *Ínsula*, 279 (feb. 1970), p. 15.
- , «Notas sobre la situación del actor en España», *Ínsula*, 283 (jun. 1970), pp. 13-14.
- , «Las dependencias del “teatro independiente”», *Ínsula*, 284-285 (jul.-ag. 1970), p. 33.
- , «Castañuela 70», *Ínsula*, 288 (nov. 1970), p. 15.
- , «El joc, por Els Joglars», *Primer Acto*, 126-127 (nov.-dic. 1970a), pp. 47- 48.
- , «La estrella de Sevilla, de Lope de Vega por la Compañía del Teatro Español», *Primer Acto*, 126-127 (nov.-dic. 1970b), pp. 9-10.
- , «Sobre la puesta en escena», *Primer Acto*, 126-127 (nov.-dic. 1970c), pp. 74-76.
- , «Comienzo de temporada», *Ínsula*, 290 (en. 1971), p. 13.
- , «3 claves de una puesta en escena», *Primer Acto*, 129 (feb. 1971), pp. 14-16.
- , «Séneca y Valle-Inclán en los teatros nacionales», *Ínsula*, 293 (ab. 1971), p. 15.
- , «Últimos estrenos en Madrid», *Ínsula*, 295 (mayo 1971), p. 15.

- , «*Tiempo de 98*, de Juan Antonio de Castro», *Ínsula*, 296-297 (jul.-ag. 1971), p. 29.
- , «Ibsen, Buero y Valle-Inclán», *Ínsula*, 300-301 (nov.-dic. 1971), pp. 27-28.
- , «*Yerma*. Notas sobre una representación del poema de García Lorca», *Ínsula*, 302 (en. 1972), pp. 14-15.
- , «Mentira y verdad del café-teatro», *Ínsula*, 303 (feb. 1972), p. 15.
- , «Al paso del teatro», *Ínsula*, 308-309 (jul.-ag. 1972), p. 27.
- , «Al paso del teatro (II)», *Ínsula*, 311 (oct. 1972), p. 15.
- , «Al paso del teatro», *Ínsula*, 314-315 (en.-feb. 1973), p. 31.
- , «Notas a la puesta en escena», *Primer Acto*, 154 (mar. 1973), pp. 36-38.
- , «La auto-fundación», *Cuadernos para el Diálogo*, 126 (mar. 1974), pp. 53-54.
- , «Últimos hechos de 1974», *Ínsula*, 339 (feb. 1975), p. 15.
- , «*Tauromaquia*, de J. A. Castro», *Ínsula*, 344-345 (jul.-ag. 1975), p. 31.

FERNÁNDEZ TORRES, Alberto, «*Danzón de exequias*», *Pipirijaina*, 2 (ab. 1974), p. 34.

— (coord.), *Documentos sobre el teatro independiente español*, Madrid, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas, 1987.

— , «Todo ha cambiado, todo sigue igual», en *Escenarios de dos mundos II* [1988, 220-233].

— y Moisés PÉREZ COTERILLO, «La crítica y los espectáculos de Tábano: datos para un debate sobre teatro político», en *Equipo Pipirijaina* [1975, 69-86].

FERRER, Esperanza y Mercè SAUMELL, «La dilación de los confines teatrales», *Cuadernos El Público*, 34 (1986), pp. 52-57.

FERRER, Esther, «Fluxus & Zaj», *Estudis Escènics*, 29 (mar. 1988), pp. 21-34.

FERRERAS, Juan Ignacio, *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.

«Festival Cero», *Primer Acto*, 119 (ab. 1970), pp. 20-23.

«Festival mundial de títeres», *Primer Acto*, 151 (dic. 1972), pp. 52-56.

«Festival Palma - 69», *Yorick*, 38 (feb.-mar. 1970), pp. 63-64.

FISCHER-LICHTE, Erika (ed.), *Das Drama und seine Inszenierung*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1985.

— , «Was ist "Werktreue" Inszenierung? Überlegungen zum Prozess der Transformation eines Dramas in eine Aufführung», en Fischer-Lichte (ed.) [1985, 37-49].

— , «Postmoderne Performance: Rückkehr zum rituellen Theater», *Arcadia*, 22 (1987), pp. 55-65.

— , *Semiotik des Theaters. Eine Einführung (Band III). Die Aufführung als Text*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1988.

— , *Semiotik des Theaters. Eine Einführung (Band. II). Vom "künstlichen" zum "natürlichen" Zeichen Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1989.

— , «Die Zeichensprache des Theaters. Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung», en Möhrman (ed.) [1990, 233-259].

— , *Geshichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater. Von der Romantik bis zur Gegenwart*, Tübingen, Francke, 1991.

— , *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen und Basel, Francke Verlag 1993.

— , *Semiotik des Theaters. Eine Einführung (Band I). Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1994.

— (ed.), *Theateravantgarde: Wahrnehmung - Körper - Sprache*, Tübingen/ Basel, Francke Verlag, 1995.

FLASZEN, Ludwik, «Un ejemplo: Acrópolis», *Primer Acto*, 106 (mar. 1969), pp. 55-58.

FLOECK, Wilfried (ed.), *Tendenzen des Gegenwartstheatersk*, Tübingen, Francke, 1988.

— (ed.), *Spanisches Theater im 20. Jahrhundert. Gestalten und Tedenzen*, Tübingen, Francke, 1990.

— , «Vom Regietheater zum Texttheater? Tendenzen und Probleme des französischen Gegenwartstheaters», Konrad Schoell (ed.), *Literatur und Theater im gegenwärtigen Frankreich. Opposition und Konvergenz*, Tübingen, Niemeyer, 1991, pp. 1-17.

— , «La recepción de la obra teatral de Valle-Inclán en Alemania», en Schiavo [1993, 105-112].

— , «El teatro español contemporáneo (1939-1993). Una aproximación panorámica», en Toro y Floeck [1995, 1-46].

FOKKEMA, D. W. y Elrud IBSCH, *Teorías de la literatura del siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1992, 240 pp.

FONDEVILA, Santiago, «Una forma de vida», *Cuadernos para El Público*, 27 (oct. 1987), pp. 36-45.

— , «Una economía sin raíces», *Cuadernos para El Público*, 29 (dic. 1987), pp. 75-83.

FONT, Doménech, «Cruel Urbis», *Primer Acto*, 141 (feb. 1972), pp. 71-72.

— , «*Mary d'ous*, de Els Joglars», *Primer Acto*, 154 (mar. 1973), pp. 71-73.

— , «*Las tres hermanas*», *Primer Acto*, 158 (jul. 1973), pp. 66-67.

— , «Tres patriarcas del teatro catalán», *Primer Acto*, 170-171 (jul.-ag. 1974), pp. 4-7.

FORMOSA, Feliu, «El grup Gil Vicente», *Primer Acto*, 45 (set. 1963), pp. 26-29.

— , «Brecht a Catalunya», *Inquietud* (mayo 1964), p. 4.

— , «Notas dispersas sobre *El retaule del flautista*», *Yorick*, 41-42 (set. 1970), pp. 57-58.

— , *Per una acció teatral*, Barcelona, Insitut del Teatre, 1971.

— , «Cardona Torrandel, de la pintura al teatre i a la inversa», [programa de la exposició que tuvo lugar en la Capella de l'Antic Hospital], Barcelona, 1981.

FRANCÉS, José, *Un maestro de la escenografía: Soler i Rovirosa*, Barcelona, Institut del Teatre, 1928.

- FRANCO, Andrés, «Apuntes sobre el nuevo teatro español», *Ínsula*, 323 (1973), pp. 6-8
- Francisco Nieva: *exposición antológica. Teatro Albéniz (marzo-mayo 1990)*, Madrid, Comunidad Autónoma, 1990.
- FRANK P., Casas, «Theater after Franco: the first Reaction», *Hispanofila*, 66 (1979), pp. 109-122.
- FRYE, Northrop, *Anatomía de la crítica*, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1991.
- FUSTER, Jaume, *Breve història del teatre català*, Barcelona, Bruguera, 1967, 109 pp.
- , «El retaule del flautista», *Yorick*, 41-42 (set. 1970), pp. 17-18.
- , *Literatura catalana contemporània*, Barcelona, Curial, 1971, 511 pp.
- (entr.), «Rodolf Sirera: un nou teatre a València», *Serra d'Or* (feb. 1973), pp. 53-54.
- GABANCHO, Patricia, *La creació del món. Catorze directors catalans expliquen el seu teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, 1988.
- GABRIELE, John P. (ed.), *De lo particular a lo universal. El teatro español del siglo XX y su contexto*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 1994.
- y Leonard CANDICE, «Perspectivas sobre el teatro español a los quince años de la democracia», *Anales de la literatura española contemporánea*, 15, 1-3 (1990), pp. 253-257.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdad y método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca, Ediciones Sígueme, 1977.
- GAGO, Pablo, Fundación Juan March (documentación Pablo Gago)
- GALA, Antonio, «Apuntes sobre la problemática del teatro español» en Antonio Gala, *Teatro*, Madrid, Taurus, 1969, pp. 52-63.
- GALLÉN, Enric, *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939-1954)*, Barcelona, Institut del Teatre, 1985.
- , «Xavier Fàbregas, historiador del teatre català modern», *Estudis Escènics* 30 (dic. 1988), pp. 25-40.
- , «Estudi introductori», a Josep Maria Benet I Jornet, *Una vella, coneguda olor. Revolta de bruixes*, Valencia, L'Estel, 1991, pp. 9-46.

- GÁRATE MURILLO, José, «El Espectador», *Primer Acto*, 168 (jun. 1974), pp. 75-78.
- GARCÍA BAQUERO, Juan y Antonio ZAPATERO VICENTE, *Cien años de teatro europeo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, «Escritura/actuación. Para una teoría del teatro», *Segismundo*, 33-34 (1981), pp. 9-50.
- , *Drama y tiempo. Dramatología I*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991a.
- , «Teatro, drama, texto dramático, obra dramática (un deslinde epistemológico)», *Revista de Literatura* (1991b), pp. 371-390.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, *Las Misiones Pedagógicas en Zamora (1933-1934)*, *Cuadernos de Investigación Florián Ocampo*, 7 (1971).
- , «Teatro y sociedad en la España de posguerra», *El teatro y su crítica*, Málaga, Diputación Provincial, 1974, pp. 261-278.
- (coord.), *El teatro español, hoy*, Barcelona, 1975.
- , «El teatro español después de Franco (1976-1980)», *Segismundo*, 27-32 (1980), pp. 271-285.
- (coord.), *Documentos sobre el teatro español contemporáneo*, Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1980.
- , «El teatro», *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea (1939-1980)*, Barcelona, Crítica, 1980, pp. 430-456 (vol. VIII).
- , «Buero Vallejo», *Primer Acto*, 239 (1991), pp. 4-9.
- , «Teatro y sociedad en la España de posguerra», en Alvar [1974, 261-178].
- , Mariano de PACO y Ricard SALVAT, *Antonio Buero Vallejo: premio de literatura en lengua castellana «Miguel de Cervantes»*, Barcelona, Anthropos, 1987.
- GARCÍA LUENGO, Eusebio, «Revisión del teatrro de Federico Gacia Lorca», *Primer Acto*, 50 (feb. 1964), pp. 20-26.
- GARCÍA-MUÑOZ, Chusco, «Paris: diversidad», *Primer Acto*, 163-164 (dic. 1973-en. 1974), pp. 70-77.

GARCÍA PAVÓN, Francisco, *El teatro social en España (1895-1962)*, Madrid, Taurus, 1962, 270 pp.

— , *Textos y escenarios*, Barcelona, Plaza y Janés, 1971.

— , «Formación del actor. La Escuela de Arte Dramático», *Primer Acto*, 157 (jun. 1973), p. 13-14

GARCÍA PINTADO, Ángel, «Un pretexto para conocerse», *Primer Acto*, 123-124 (ag.- set. 1970), pp. 41- 42.

— , «El cooperativismo, en marcha», *Primer Acto*, 154 (mar. 1973), pp. 15-17.

— , «Los nuevos autores y el teatro independiente: un destino común», *Primer Acto*, 156 (mayo 1973), pp. 13-14.

— (entr.), «Diálogos a ritmo de “pasodoble” con Miguel Romero Esteo», *Primer Acto*, 162 (nov. 1973), pp. 6-11.

— , «Matilla-López Mozo; saltando en las hogueras», *Primer Acto*, 165 (feb. 1974), pp. 15-20.

— , «A la caza de un concepto», *Pipirijaina*, 6-7 (ag.-set. 1974), pp. 23-25.

— (entr.), «El dante Riaza: entre el más allá y el más acá», *Primer Acto*, 172 (set. 1974), pp. 8-12.

— , «Biografía de una familia descalabrada», en Equipo Pipirijaina [1975, 5-18].

GARCÍA PLATA, Valentina, «Primeras teorías españolas de la puesta en escena: Adrià Gual», *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 21, 3 (1996), pp. 291-312.

GARCÍA SANTAMARÍA, José Vicente, «Canta, gallo acorralado», *Pipirijaina*, 1 (mar. 1974), pp. 28-29.

GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel, *Crítica literaria. La doctrina de Lucien Goldmann*, Madrid, Rialp, 1996.

GARSABALL, Pau, «Un teatro para los nuevos autores», *Primer Acto*, 145 (jun. 1972), pp. III-IV.

GAS, Mario, «Notas sobre el montaje de *Tot amb patates* y el Teatro Independiente», *Yorick*, 33 (ab. 1969), pp. 9-12.

- GASCH, Sebastian, «Frègoli, Brossa i el “music-hall”», *Estudios Escénicos*, 16 (dic. 1972), pp. 70-76.
- GENET, Jean, «Cómo interpretar *Las criadas*», *Primer Acto*, 113 (oct. 1969), pp. 33-35.
- «Giorgio Strehler», *Primer Acto*, 87 (1967), pp. 57- 61.
- GISBERT, Joan Manuel, «De *La Setmana Tràgica* a *Onze de setembre*», *Pipirijaina*, 7 (jun. 1978), pp. 16-18.
- GODARD, Colette, *Le théâtre depuis 1968*, Paris, Jean-Claude Lattès, 1980.
- GOIZUETA VELASCO, Teresa, «Efectos luminosos y musicales en el teatro de Alejandro Casona», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos*, 132 (1989), pp. 688-696.
- GÓMEZ, José Luis, «Sobre Peter Handke y su “Pieza sin palabras”», *Primer Acto*, 131 (ab. 1971a), 57-58.
- , «Notas para un puesta en escena», *Primer Acto*, 131 (ab. 1971b), p. 68.
- , «Sobre mi trabajo con el *Informe*», *Primer Acto*, 139 (dic. 1971), 54-57.
- , «La actualidad de Aristófanes», *Primer Acto*, 142 (feb. 1972), pp. 52-53.
- , «Yorick zarandea a José Luis Gómez», *Yorick*, 60 (oct.-nov. 1973), pp. 13-18.
- y Emilio HERNÁNDEZ, «Introducción» a Peter Handke, *Gaspar, Insultos al público, El pupilo quiere ser autor*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 2-28.
- GÓMEZ, Rosalía, «Tras el rastro de diecisiete años», *Cuadernos El Público*, 35 (set. 1988), pp. 17-35.
- GÓMEZ GARCÍA, Manuel (coord.), «Cuatro editoriales y tres críticos opinan sobre los libros de teatro», *El Libro Español*, 174 (jun. 1972), pp. 289-294.
- , «Sociedad española y teatro I», *Primer Acto*, 144 (mayo 1972), pp. 8-13.

- GÓMEZ ORTIZ, Manuel (entr.), «Juan Antonio Castro: teoría y práctica del autor “anti-divo”», *El Libro Español*, 174 (jun. 1972), pp. 287-288.
- GÓMEZ SEGADÉ, Miguel Ángel, «El fenómeno teatral en la Galicia de hoy», *Punto y Coma*, 11-12, Barcelona, 1978.
- GONZÁLEZ VERGEL, Alberto, «Dos obras de Chejov en España», *Primer Acto*, 15 (jul.-ag. 1960), pp. 14-16.
- , «5 notas para una realización escénica de *La camisa*», *Primer Acto*, 32 (mar. 1962), pp. 9-11.
- , «Breve periplo en torno a una puesta en escea», *Primer Acto*, 78 (1966), pp. 29-31.
- , «Entrevista con Alberto González Vergel», *Primer Acto*, 126-127 (nov.- dic. 1970), pp. 14-27.
- , «Medea y mi evolución como director», *Primer Acto*, 129 (feb. 1971), pp. 30-32.
- GORDON CRAIG, Edward, *On the art of the theatre*, London, William Heinemann, 1914.
- GORDON, José (ed.), *Teatro experimental español: Antología e Historia*, Madrid, Escelicer, 1965.
- GORTARI, Carlos, «La última temporada teatral del franquismo», *Pipirijaina*, 1 (oct. 1976), pp. 37-39.
- GRAELLS, Guillem-Jordi, *L'institut del Teatre 1913-1988. Història gràfica*, Barcelona, Diputació, 1990.
- , «Fabià: impulso permanente en un arte fugaz», en Graells y Hormigón [1993, 170-183].
- y Juan Antonio HORMIGÓN (eds.), *Fabià Puigserver: hombre de teatro*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1993.
- , Josep MONTANYÈS, Joan NICOLÀS y Fabià PUIGSERVER, «¿Cómo hemos trabajado *Terra baixa*?», en Graells y Hormigón (eds.) [1993, 325-331].
- GRAHAM-WHITE, Anthony, «Ritual in Ccontemporary Theater and Criticism», *Educational Theater Journal*, 28 (oct. 1976), pp. 328-324.

GROSSE, Bettina, *Das Café-Théâtre als kulturelles Zeitdokument*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1993.

GROTOWSKI, Jerzy, «Grotowsky», *Yorick*, 30 (en. 1969), pp. 14-15.

—, «Dos entrevistas: Una teoría del teatro. Las técnicas del actor», *Primer Acto*, 106 (mar. 1969), pp. 34-50.

—, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1968.

—, «Hacia un teatro pobre», *Primer Acto*, 95 (ab. 1968), pp. 8-13.

—, *Teatro laboratorio*, Barcelona, Tusquets Editores, 1970.

—, «Algunas opiniones fundamentales de Jerzy Grotowski», *Primer Acto*, 122 (jun. 1970), pp. 12-21.

GRUP D'ESTUDIS TEATRALS D'HORTA, «Oratorio per un home sobre la terra», *Yorick*, 33 (ab. 1969), pp. 57-58.

GRUP DE L'ESCOLA DE TEATRE DE L'ORFEÓ DE SANTS, *La Setmana Tràgica*, Barcelona, Edicions Robrenyo, 1975.

«Grup Teatre Independent, del CICF, de Barcelona», *Primer Acto*, 109 (jun. 1969), pp. 64-69.

«Guadaña al resucitado. Dos críticas. Dos notas al programa», *Primer Acto*, 118 (mar. 1970), pp. 30-33.

GUBERN, Roman, «Entrevista con Salvador Espriu», *Primer Acto*, 60 (en. 1965), pp. 13-17.

GUERENABARRENA, Juanjo, «Nombres propios en la dirección de escena», *Escenarios de dos mundos II* [1988, 284-295].

GUERRA, Alfonso, «Renovación del teatro universitario», *Primer Acto*, 65 (jun. 1965), pp. 5-7.

GUERRERO ZAMORA, Juan, *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, Juan Flors Ed., 1961-1967 (4 vols.).

—, «Osvaldo Dragún y su teatro», *Yorick*, 22 (feb. 1967), pp. 4-5.

GUTIÉRREZ FLORES, Fabián, *Teoría y praxis de semiótica teatral*, Valladolid, Universidad, 1993.

HAINAUX, René (ed.), *Stage Design Throughout the World Since 1960*, New York, Theatre Arts Books, 1973.

- HALSEY, Martha T., «La Generación Realista. A Selected Bibliography», *Estreno*, 3, 1 (1977), pp. 8-13.
- y Phyllis ZATLIN, *The Contemporary Spanish Theater: A Collection of Critical Essays*, Lanham, University Press of America, 1988.
- HART, Roy, «Textos de Roy Hart», *Primer Acto*, 130 (mar. 1971), pp. 14-28.
- HELBÓ, André (ed.), *Semiología de la representación. Teatro, televisión, comic*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- , *Teoría del espectáculo: El paradigma espectacular*, Buenos Aires, Galerna/Lemcke Verlag, 1989.
- HERAS, Alberto de la, «Murcia-Estambul con regreso (Notas a un festival internacional de teatro en Turquía)», *Yorick*, 36 (verano 1969), pp. 54-56.
- , «Las mariposas, por el Pequeño Teatro Valencia», *Primer Acto*, 167 (ab. 1974), pp. 57-59.
- (entr.), «Con Ditirambo», *Primer Acto*, 168 (mayo 1974), pp. 54-55.
- (entr.), «Después de *Anfitrión*... Entrevista con el grupo Ensayo Uno en Venta», *Primer Acto*, 168 (jun. 1974), pp. 69-72.
- , «Terror y miseria del III Reich», *Primer Acto*, 172 (set. 1974), pp. 57-59.
- , «Nuevas tendencias escénicas en el teatro español. Del teatro independiente al movimiento de Nuevos Grupos», en P. Husquinet García (ed.), *Actas del coloquio sobre teatro español contemporáneo*, I.S.L.V. Université, Liège, 1986,
- HERAS, Santiago de las (entr.), «Con Francisco Nieva», *Primer Acto*, 143 (ab. 1972), p. 7.
- , «Luis Matilla», *Primer Acto*, 145 (jun. 1972), pp. 7-9.
- , «Domingo Miras, premio Lope de Vega», *Primer Acto*, 179-180-181 (verano 1975), pp. 17-21.
- HERNÁNDEZ, José, «Teatro y pintura, una cuestión de parentesco», *Cuadernos El Público*, 28 (nov. 1987), pp. 59-60.
- HERNÁNDEZ SORIANO, Emilio, «Entrevista con los directores de dos Teatros Nacionales», *Yorick*, 29 (dic. 1968), pp. 43-45.

— , «Informe sobre el actor español», *Primer Acto*, 141 (feb. 1972), pp. 6-34.

— , «La sensibilización sico-somática», *Primer Acto*, 146-147 (jul.-ag. 1972), pp. 12-17.

HERRERO, Fernando, «*La Dama del Olivar*, de Tirso de Molina, por el Teatro de Cámara de Zaragoza», *Primer Acto*, 94 (1968), p. 71.

— , «III Festival de teatro nuevo. Valladolid», *Primer Acto*, 104 (en. 1969), pp. 30-39.

— , «El Buscón», *Primer Acto*, 142 (mayo 1972a), pp. 65-67.

— , «Misericordia», *Primer Acto*, 142 (mayo 1972b), pp. 63-65.

— , «Valladolid. Nuevo teatro, nuevo público», *Primer Acto*, 165 (feb. 1974), pp. 61-62.

— , «La murga, de Francisco Díaz Velázquez y Alfonso Jiménez Romero», *Primer Acto*, 167 (ab. 1974), pp. 61-63.

— , «Brecht en España», *Primer Acto*, 174 (nov. 1974a), pp. 4-5.

— , «*Bodas de sangre*, de Lorca-Mañas», *Primer Acto*, 174 (nov. 1974b), pp. 71-72.

— , «Valladolid, un preestreno de L. Ríaza», *Primer Acto*, 179-180-181 (verano 1975a), pp. 105-108.

— , «Entrevista con Bernard Dort», *Primer Acto*, 179-180-181 (verano 1975b), pp. 6-11.

— , *Apuntes sobre una historia del teatro*, Valladolid, Ayuntamiento, 1981.

HIDALGO, Juan y Carlos GAVIÑO DE FRANCHY, *Zaj*, Canarias, Consejería de Cultura y Deportes, 1987.

HIDALGO, Juan, *Juan Hidalgo de Juan Hidalgo*, Madrid, Pre-Textos, 1991.

HIGUERA, Felipe, «La dirección de escena (1900-1975)», en Peláez y Andura Valera (coords.) [1992, 117-143].

— , «El teatro nacional María Guerrero (1940-1952): La creación de un público», en Peláez (ed.) [1993, 80-105].

— , «Los Títeres. Teatro Nacional de Juventudes. 1960-1975», en Peláez (ed.) [1995, 115-126].

- HISS, Guido, «Zur Aufführungsanalyse», en Möhrmann (ed.) [1990, 65- 80].
- HOLT, Marion P., *The Contemporary Spanish Theatre (1949-1972)*, New York, Boston, Twayne, 1975.
- HOLLOWAY, Vance R., «El tratamiento de la escenificación en las "Páginas teatrales": Prescripciones renovadoras en la prensa madrileña (1923-1936)» en Dougherty y Vilches (coords. y eds.) [1992, 193-198].
- HORMIGÓN, Juan Antonio, «Notas a la puesta en escena de dos esperpentos», *Primer Acto*, 52 (mayo 1964), pp. 50-3.
- , «*El barón*, por el Teatro de Cámara de Zaragoza», *Primer Acto*, 81 (1967), pp. 48-52.
- , «Realismo e historia en Tirso de Molina. Notas a una puesta en escena», en Tirso de Molina y Hormigón, *La Dama del Olivar*, Madrid, Cuadernos para el Público, Edicusa, 1970a, pp. 8-52.
- , «Introducción» a *Investigaciones sobre el espacio escénico*, Madrid, Alberto Corazón, 1970b, pp. 19-56.
- , «*La política de restos* o el porvenir del *Lehrstück*», *Yorick*, 40 (mayo-jun. 1970a), pp. 13-18.
- (ed.), *La Dama del Olivar*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo/Edicusa, 1970b.
- , «III Repertorio y nuevo público», *Yorick*, 48 (mayo-jun. 1971), pp. 67-74.
- , *Ramón del Valle-Inclán: la política, la cultura, el realismo y el pueblo*, Madrid, Alberto Corazón, 1972.
- , «¿Por qué Meyerhold?», *Primer Acto*, 148 (set. 1972a), pp. 8-9.
- , «Precisiones al proceso de creación del espectáculo», *Primer Acto*, 148 (set. 1972b), pp. 44-50.
- , *Teatro, realismo y cultura de masas*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974.
- , «El autor en la historia del teatro», *Pipirijaina*, 6-7 (ag.-set. 1974), pp. 19-22.
- (ed.), *Brecht y el realismo dialéctico*, Madrid, Alberto Corazón, 1975.

— , «El teatro español durante el franquismo», *Tiempo de historia*, 31 (jun. 1977), pp. 120-130.

— , «Bertold Brecht, teórico», *Cuadernos de Teatro* (Universidad de Granada), 2 (nov. 1979), pp. 11-19.

— (ed.), *V Jornadas de teatro clásico español: El trabajo con los clásicos en el teatro contemporáneo*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.

— , «Alternativas estéticas a la puesta en escena de los clásicos», en Hormigón (ed.) [1983, 163-216].

— (ed.), *Primer Congreso de la Asociación de Directores de Escena. Ponencias, debates, documentos y artículos*, Mallorca, Asociación de Directores de Escena/Consell Insular, 1989.

— (ed.), *Quimera, cántico, busca y rebusca de Valle-Inclán*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1989.

— (ed.), *Segundo Congreso de la Asociación de Directores de Escena. Ponencias, debates, documentos y artículos*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 1990.

— , «Kurt Weill: Música para un nuevo teatro», en Hormigón (ed.) [1991, 253- 263].

— (ed.), *Teatro de cada día. Escritos sobre teatro de José Luis Alonso*, Madrid, Asociación de Directores de Escena, 1991.

— , *Trabajo dramático y puesta en escena*, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, Madrid, 1991.

HUERTA CALVO, Javier, «La recuperación del "Entremés" y los géneros teatrales menores en el primer tercio del siglo XX», en Dougherty y Vilches (coords y eds.) [1992, 285-94].

«I congreso Nacional de Teatro Nuevo. Acuerdos adoptados», *Primer Acto*, 80 (1966), p. 17.

IGLESIAS FEIJOO, LUIS, *La trayectoria dramática de Antonio Buero Vallejo*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1982.

— , «La polémica del posibilismo teatral: supuestos y presupuestos», en Vilches y Dougherty (coords. y eds.) [1996, 255-270].

- INNES, Cristopher, *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- ISASI ANGULO, Amando Carlos, *Diálogos del teatro español de la postguerra*, Ayuso, Madrid, 1974.
- JAUSS, Hans Robert, «Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft», en *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt am Main, 1970, pp. 144-207.
- JAVIER, Francisco, *Notas para la historia científica de la puesta en escena*, Buenos Aires, Leviatán, 1982.
- JEREZ FARRÁN, Carlos, *El expresionismo en Valle-Inclán: Una reinterpretación de su visión esperpéntica*, La Coruña, Ediciós do Castro, 1989.
- JIMÉNEZ ROMERO, Alfonso, «Sobre la forma de Oratorio», *Primer Acto*, 109 (jun. 1969), pp. 52-53.
- , *Teatro ritual andaluz*, Sevilla, Centro Andaluz de Teatro, 1996.
- JONES, Margaret E.W., «The Modern Spanish Theatre: The Historical Perspective», *Revista de Estudios Hispánicos* 11 (1977), pp. 199-218.
- JORDA, Joaquín, «20 años de poesía española, por la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual», *Primer Acto*, 31 (feb. 1962), p. 47.
- JOTTERAND, Franck, *Le nouveau théâtre américain*, Paris, Seuil, 1970.
- JOVER, Francisco, «Dramatizando en tono de farsa», *Yorick*, 19 (oct. 1966), pp. 6-8.
- JULIÁN, Imma, «Armand Cardona Torrandell i el realisme», *Assaig de Teatre*, 4 (jun. 1996), pp. 153-156.
- KANTOR, Tadeusk, «Cricot 2. Polonia», *Primer Acto*, 132 (mayo 1971), pp. 22-25.
- KINSELLA BEVAN, Michael R., «Boda del teatro de la crueldad con el rito», *Primer Acto*, 99 (ag. 1968), pp. 67- 68.
- KOWZAN, Tadeusz, «Le signe au théâtre. Introduction à la semiologie de l'art du spectacle», *Diogène*, 61 (1968), pp. 55-59.
- , «From Written Text to Performance — From Performance to Written Text», en Fischer-Lichte (ed.) [1985, 2-11].

- , *Sémiologie du théâtre*, Tours, Nathan, 1992a.
- , *Literatura y espectáculo*, Madrid, Taurus, 1992b.
- KULENKAMPFF, Barbara-Sabine, *Theater in der Diktatur. Spanisches Experimentier-theater unter Franco*, München, Kommissionsverlag J. Kitzinger, 1979.
- KUMIEGA, Jennifer, *The Theatre of Grotowski*, London, Methuen, 1985.
- LA BARCA, «El público de 1961 ante una obra de 1517», *Primer Acto*, 26 (set. 1961), pp. 17-19.
- LA CAZUELA, «Agrupación de Teatro de Cámara La Cazuela», *Yorick*, 21 (en. 1967), pp. 12-13.
- «La crítica dividida», *Primer Acto*, 56 (dic. 1964), pp. 20-21.
- LA CUADRA, «Encuesta/censo al teatro de grupos», *Primer Acto*, 172 (set. 1974), p. 60.
- La larga marcha del teatro popular», *Primer Acto*, 138 (nov. 1971), pp. IV-V.
- LACARRA, Concha, «Detenidos en espera de juicio: Els Joglars», *Pipirijaina*, 4 (jun. 1974), pp. 21-25.
- , «Pequeño Teatro de Valencia: *Las mariposas*», *Pipirijaina*, 1 (nov. 1974), pp. 21-23.
- y Enrique BUENDÍA (entr.), «Ángel Facio, forense, causante y víctima», *Pipirijaina* 2 (ab. 1974), pp. 31-32.
- LADRA, David, «Reflexión, aquí y ahora, sobre el teatro español contemporáneo», *Primer Acto*, 51 (mar. 1964), pp. 18-24.
- , «Europa 68», *Primer Acto*, 94 (jul. 1968), pp. 58-66.
- , «Teatro no profesional», *Primer Acto*, 83 (1967a), pp. 62-64.
- , «Zaj», *Primer Acto*, 83 (1967b), p. 66.
- , «Cinco notas preliminares a Víctor Auz», *Primer Acto*, 88 (1967c), pp. 8-11.
- , «Sí o no a Los Goliardos», *Primer Acto*, 88 (1967d), p. 20.
- , «Los parias del teatro español o las razones de una crisis», *Yorick*, 25 (1967e), pp. 9-11.
- , «Tres obras y una utopía», *Primer Acto*, 100-101 (nov.-dic. 1968), pp. 36- 50.

- , «Y una entrevista frustrada», *Primer Acto*, 106 (mar. 1969), pp. 51-54.
- , «*Las criadas*, entre dos vanguardias», *Primer Acto*, 115 (dic. 1969), pp. 28-31.
- , «Por una “modificación fantástica” de Buero Vallejo», *Primer Acto*, 120 (mayo 1970), pp. 69-71.
- , «A propósito de *Tiempo del 98*. Ensayo de manifiesto», *Primer Acto*, 134 (jul. 1971), pp. 34-36.
- , «*Después de Prometeo*», *Primer Acto*, 151 (dic. 1972), pp. 65-67.
- LARRANZ, Emmanuel, *Teatro español contemporáneo*, Paris, Masson et Cie., 1973.
- «*Las criadas*, por sus tres intérpretes», *Primer Acto*, 115 (dic.-1968), pp. 20-27.
- LAVELLI, Jorge, «Jorge Lavelli», *Primer Acto*, 91 (1967), pp. 68-69.
- LAYTON, William, «Las dificultades en el montaje de Mambrú...», *Primer Acto*, 170-171 (jul.-ag. 1974), pp. 33-45.
- , *¿Por qué? Trampolín del actor*, Fundamentos, Madrid, 1989.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, «Teatro y sociedad en España», *Acento Cultural*, 3 (en. 1959), pp. 67-76.
- , «Crítica de dos obras de Miguel Romero Esteo», *Estreno*, 2 (1975), pp. 13-16.
- , «El realismo como concepto crítico literario», en *Estudios de poética*, Madrid, Taurus, 1976, pp. 121-142.
- LEBEL, Jean-Jacques, *Le Happening*, Paris, 1966.
- Les voies de la création théâtrale* (vol. I), Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1970.
- Les voies de la création théâtrale* (vol. V), Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1975.
- Les voies de la création théâtrale* (vol. VII), Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1977.
- LITTLEWOOD, Joan, «Un teatro para el pueblo», *Primer Acto*, 81 (1967), pp. 5-7.

- LIVING THEATER, «El Living individual o mientras llega la destrucción, la ciudad baila», *Primer Acto*, 91 (1967), pp. 45 - 50.
- LÓPEZ, Mercedes y Emilia MOSQUERA (coords.), *Valle-Inclán y su tiempo hoy. Exposición «Montajes de Valle-Inclán»*, Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música, 1986.
- LÓPEZ CHUHURRA, Osvaldo, «Teatro y hombre en la Comedia del Arte», *Primer Acto*, 87 (1967), pp. 6 - 17.
- LÓPEZ GÓMEZ, María, «Nuestro trabajo en el TEM», *Primer Acto*, 66 (1965), pp. 5-7.
- , «El actor no-profesional ante el teatro profesional», *Primer Acto*, 80 (1966), pp. 15-16.
- LÓPEZ MOZO, Jerónimo, «Teatro en España 1969. Encuesta - 1», *Primer Acto*, 115 (dic. 1969), pp. 6-10.
- , «Las relaciones autor-grupo», *Pipirijaina*, 5 (jul. 1974), p. 7.
- , «Colectivo de autores», *Pipirijaina* 6-7 (ag.-set. 1974), pp. 34-35.
- , *Teatro de barrio, teatro campesino*, Madrid, Zero, 1976.
- , «20 años en la moviola de papel», *Cuadernos El Público*, 21 (mar. 1982), pp. 12-27.
- LÓPEZ SALINAS, Antonio, «Notas para un diálogo sobre el realismo en literatura», *Cuadernos para el Diálogo*, 19 (1965), pp. 15-17.
- LORDA ALAIZ, Felipe María, *Teatro Inglés: de Osborne hasta hoy*, Madrid, Taurus, 1964.
- LORENZO, Manuel, «Un espectáculo del Teatro Circo: Tres hermanas tontas», *Yorick*, 53 (jul.-ag. 1972), pp. 46-50.
- LOS GOLIARDOS, «Los Goliardos», *Yorick*, 25 (1967), p. 5.
- , «Hacia el teatro independiente: 27 notas anárquicas a la caza de un concepto», *Primer Acto*, 104 (en. 1969a), pp. 9- 12.
- , «Historias de Juan de Buenalma: el acercamiento al pueblo», *Yorick*, 30 (en. 1969b), pp. 16-17.
- , «Una escuela de teatro en Barcelona», *Primer Acto*, 113 (oct. 1969), p. 71.

- , «Independencia económica», *Primer Acto*, 119 (ab. 1970), pp. 12-13.
- , «Nuestro grupo», *Primer Acto*, 156 (mayo 1973a), pp. 25-27.
- , «El teatro de B. Brecht», *Primer Acto*, 156 (mayo 1973b), pp. 27-28.
- , «La versión», *Primer Acto*, 156 (mayo 1973c), pp. 29-31.
- , «Encuesta/censo al teatro de grupos», *Primer Acto*, 174 (nov. 1974), pp. 75-76.

LOTMAN, Jurij M., *Estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1988.

- y Boris A. USPENSKIJ, «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura», *Semiótica de la cultura*, Madrid, Cátedra, 1979, pp. 67-92.

LOURENZO, Manuel y Francisco PILLADO MAYOR, *Dicionário do teatro galego (1971-1985)*, Ourense, Sotoblan, 1987.

- , *O teatro galego*, La Coruña, Ediciós do Castro, 1979.

LUCA DE TENA, Gustavo, «Galicia: entre la recuperación y la protesta», *Escenarios de dos mundos II* [1988, 250-259].

LUCA DE TENA, Cayetano, «Ensayo general (Notas, experiencias y fracasos de un director de escena)», *Teatro*, 1 (1952).

- , «Ensayo general (notas, experiencias y fracasos de un director de escena)», *Teatro*, 5 (mar. 1953), pp. 28-32.

LUCENA, Carlos, «Notas sobre *Medea, la encantadora*», *Primer Acto*, 43 (mayo 1963), pp. 42-3.

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

LLOVET, Enrique, «Dürrenmatt: fabulista desesperanzado», *Yorick*, 19 (oct. 1966), pp. 4-5.

- , *Lo que sabemos del teatro*, Madrid, Gregorio del Toro, 1967.
- , «Una “tentativa” para...», *Primer Acto*, 142 (feb. 1972), pp. 50-51.
- , «Signos de identidad del teatro postfranquista», *La cultura spagnola durante e dopo il franchismo*, Roma, Cadmo Editore, 1982, pp. 27-40.

- MADERUELO, Javier, *Una música para los 80*, Madrid, Editorial Garsi, 1981.
- MALINA, Judith, «*La prisión*, cuaderno de dirección», *Primer Acto*, 99 (ag. 1968), pp. 24-37.
- MALONDA, Antonio, «El actor y su expresividad corporal. Principios de estética y ritmo» *Primer Acto*, 66 (1965), pp. 8-12.
- MAMPASO, Manuel, «Al servicio de la obra», *Cuadernos El Público*, 28 (nov. 1987), pp. 61-63.
- «Marceau o los límites del código», *Primer Acto*, 144 (mayo 1972), pp. 18-21.
- MARCUS, Maury Hal, *Freedom and Tyranny in the Theatre of Late Franco Spain*, Ann Arbor, University Microfilm International, 1984.
- MARGALLO, Juan, «De la crueldad al cachondeo», en Equipo Pipirijaina [1975, 31-34].
- Maria Aurèlia Capmany i Farnés (1918-1991)*, Barcelona, Ajuntament, 1992.
- MARISCAL, Ana, *Cincuenta años de teatro en Madrid*, Madrid, El Avapiés, 1984.
- MARQUERÍE, Alfredo, *El teatro que yo he visto*, Editorial Bruguera, Barcelona, 1969.
- , «¿Hay público teatral en España?», *Primer Acto*, 123-124 (ag.-set. 1970), pp. III-IV.
- MARRAST, Robert, «L'esthétique théâtrale de Rafael Alberti», *La mise en scène des oeuvres du passé*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1975, pp. 53-57.
- MARSILLACH, Adolfo, «Cuaderno de dirección de *La cornada* de Adolfo Marsillach», *Primer Acto*, 12 (en.-feb. 1960), p.17-29.
- , «El actor español en la temporada 59-60», *Primer Acto*, 14 (mayo-jun. 1960), pp. 5-6.
- , «Algo sobre mi montaje de *Después de la caída*», *Primer Acto*, 61 (feb. 1965), pp. 29-35.
- , «*Águila de blasón*», *Primer Acto*, 82 (1967), pp. 22-27.
- y Francisco NIEVA, «Marsillach, otra vez la Biografía», *Yorick*, 31 (feb. 1969), pp. 51-54.

- MARTÍN, Carlos, «Tabanque y el café-teatro en Sevilla», *Yorick*, 45 (en.-feb. 1971), pp. 81-82.
- , «Café-Teatro», *Yorick*, 49-50 (oct.-dic. 1971), pp. 75-76.
- MARTÍN, Sabas, «Quejío y el teatro actual», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 308 (???)
- , «Teatro de autor y teatro de grupo: Buero, Nieva, el T.E.I. y La Cuadra», *Cuadernos Hispanoamericano*, 317 (nov. 1976), pp. 434-443.
- MARTÍN RECUERDA, José, «Desahogo sobre algo de mí y de *Las salvajes*», *Primer Acto*, 48 (dic. 1963), pp. 26-27.
- MARTÍN RODRÍGUEZ, Mariano, «Ejemplos de renovación: Teatro francés e italiano en la escena madrileña (1918-1936)» en Dougherty y Vilches (coords. y eds.) [1992, 127-38].
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio, *Un teatro de Arte en España 1917-1925*, Madrid, Ediciones La Esfinge, 1925.
- MARTÍNEZ SOLBES, Federico, «Frente a frente con Maria Aurèlia Capmany y su mundo literario», *Yorick*, 31 (feb. 1969), pp. 13-14.
- MARTÍNEZ TRIVES, Trino M., «A propósito de *El rey se muere* y su estreno», *Primer Acto*, 56 (dic. 1964), p. 15.
- MARTINEZ VELASCO, Julio, «La cuadra en ocho tiempos», *Cuadernos para el Público*, 35 (set. 1988), pp. 37-54.
- «Más Cafés-teatro», *Primer Acto*, 123-124 (ag.-set. 1970), p. II.
- MASSIMO, Castri, *Por un teatro político: Piscator, Brecht, Artaud*, Madrid, Ákal Editor, 1978.
- MATILLA, Luis, «Levantar la veda», *Pipirijaina*, 6-7 (ag.-set. 1974), pp. 26-28.
- , «Cuaderno de viajes: la emigración y Latinoamérica, dos descubrimientos» en Equipo Pipirijaina [1975, 19-30].
- MEDINA VICARIO, Miguel Ángel, *El teatro español en el banquillo*, Valencia, F. Torres, 1976.
- MELCHINGER, Siegfrieg, «El teatro del expresionismo», *Primer Acto*, 131 (ab. 1971), pp. 28-42
- MELENDRES, Jaime, «Espejos Puigserver», en Graells y Hormigón (eds.) [1993, 291-300].

MELGAR, Luis-Tomás, «Montaje y raquitismo», *Acento Cultural*, 9-10 (jul.-oct. 1960), pp. 99-102.

— , «El crítico de *Acento*», *Acento Cultural*, 11 (ab. 1961a), pp. 10-12.

— , «Vestir al desnudo, de Pirandello», *Acento Cultural*, 11 (ab. 1961b), pp. 28-29.

— , «*El anzuelo de Fenisa* (T.N. María Guerrero)», *Acento Cultural*, 12-13 (jun. 1961), pp. 124-126.

— , «A un año vista. Teatros nacionales, municipales y de cámara», *Acento Cultural*, 35-36 (set. 1961), pp. 11-14.

MELLIZO, Felipe, «*El carro de los cómicos* (Obra escénica en dos partes a manera de Retablo español)», *Acento Cultural*, 7 (mar.-ab. 1960), pp. 63-64.

MENDO, Luis, «Un teatro musical», en Equipo Pípirijaina [1975, 35-38].

«Mesa redonda con Dítirambo», *Pípirijaina*, 2 (ab. 1974), pp. 22-23.

«Mesa redonda» en Equipo Pípirijaina [1975, 59-68].

«Mesa redonda sobre la creación colectiva en España», *Primer Acto*, 183 (feb. 1980), pp. 47-64.

Mester de Juglaría. Els Joglars/25 años, Barcelona, Generalitat de Catalunya/Ediciones Península, 1987.

MEYERHOLD, Vsevolod Emilievic, *Textos teóricos* (ed. de Juan Antonio Hormigón), Madrid, Alberto Corazón, 1972, (2 vols.).

— , *Teoría teatral*, Madrid, Fundamentos, 1986.

— , *Meyerhold: Textos teóricos* (selección, estudios, notas y bibliografía de Juan Antonio Hormigón), Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 1992.

MILLÁN, Francisco, «Távora, del negro al color», *Cuadernos para el Público*, 35 (set. 1988), pp. 58-67.

MIGNON, Paul, *Panorama du théâtre au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1978.

— , *Le théâtre au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 1986.

MIRALLES, Alberto, «Ética y estética del espectáculo Cáraro», *Primer Acto*, 89 (1967) pp. 17-21.

- , «Los Cátaros», *Primer Acto*, 103 (oct. 1968), pp. 66-67.
- , *Nuevos rumbos del teatro*, Barcelona, Salvat, 1974, 140 pp..
- , «Alias Serrallonga, de Els Joglars», *Primer Acto*, 179-180-181 (verano 1975), pp. 90-95.
- , *Nuevo teatro español: Una alternativa cultural-social*, Madrid, Villalar, 1977, 223 pp.
- MIRALLES, Francesc, *Cardona Torrandell*, Barcelona, Dau al Set, 1975.
- MÖHRMAN, Renate (ed.), *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Berlín, Dietrich Reimer Verlag, 1990.
- MOIX, Ramón, «Barcelona: temporada de la EADAG», *Primer Acto*, 83 (1967a), pp. 69-70.
- , «Barcelona. Temporada EADAG», *Primer Acto*, 85 (1967b), pp. 57-59.
- MOLAS, Joaquín, «Situación y nómina de veinticinco años de teatro catalán» en Joan Oliver, *Bodas e cobre*, Barcelona, Aymà, 1965, pp. 9-29.
- MOLINARI, Andrés, *Pequeño diccionario de teatro andaluz*, Sevilla, Alfar, 1994.
- MOLERO MANGLANO, Luis, *El teatro español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional, Madrid, 1974.
- MOLLA, Juan, *Teatro español e iberoamericano en Madrid 1962-1991*, Boulder/Colorado, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1993.
- MONLEÓN, José, «Testimonio de 4 representaciones brechtianas por el Berliner Ensemble», *Primer Acto*, 17 (nov. 1960), pp. 8-19.
- , «Nuestra crítica», *Primer Acto*, 21 (mar. 1961), pp. 1-2.
- , «Historias para ser contadas», *Primer Acto*, 32 (jun.-jul. 1962), pp. 9-10.
- , «Acabando el IV Centenario», *Primer Acto*, 37 (nov. 1962), pp. 2-4.
- , «Un teatro que parece nuestro», en Lorda Alaiz [1964, 9-12].
- , «Lo nuevo y lo viejo en el teatro español. Formación profesinal: el actor, el director», *Primer Acto*, 52 (mayo 1964), pp. 4-5.
- , «Turgeniev en el Valle Inclán», *Primer Acto*, 57 (oct. 1964a), pp. 18-19.

- , «Madrid, sección crítica. *La feria del come y calla*, de Alfredo Mañas», *Primer Acto*, 57 (oct. 1964b), pp. 51-2.
- , «¿Cómo montar a Ionesco?», *Primer Acto*, 56 (dic. 1964), pp. 8-13.
- , «Dos propuestas de “teatro popular”», *Primer Acto*, 70 (1965), pp. 19-22,
- , «Salvador Espriu y el teatro catalán», *Primer Acto*, 60 (en. 1965), pp. 9-12.
- «Después de la caída en el Goya», *Primer Acto*, 61 (feb. 1965), pp. 26-28.
- Ante los primeros Brecht españoles: la empresa imposible», *Primer Acto*, 64 (mayo 65), p. 45.
- ,«El director de escena como elemento evolucionador de nuestro teatro», *Primer Acto*, 74 (1966a), pp. 10-20.
- , «*El precio de los sueños*, de Carlos Muñiz», *Primer Acto*, 74 (1966b), pp. 49-50.
- , «*Raíces* o la oportunidad perdida», *Primer Acto*, 80 (1966c), pp. 18-22.
- , *Lo que sabemos del flamenco*, Madrid, Gregorio del Toro, 1967a, 96 pp.
- , «El Piccolo de Milán, el teatro italiano y nosotros», *Primer Acto*, 87 (1967b), pp. 4-5.
- , «Una nueva bibliografía», *Primer Acto*, 83 (1967c), pp. 4-5.
- , «Apostillas a una versión de Brecht», *Primer Acto*, 84 (ab. 1967), pp. 5-10.
- , «Teatro popular: la respuesta de Rodríguez Méndez», en José María Rodríguez Méndez, *La tabernera y las tinajas o auto de la donosa tabernera. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, 1968, pp. 21-55.
- , «El último teatro», *Primer Acto*, 92 (en. 1968), pp. 52- 61.
- , «Gorki, hoy», *Primer Acto*, 94 (mar. 1968), pp. 46-48.
- , «Grotowski, o el teatro límite», *Primer Acto*, 95 (ab. 1968), pp. 6-7.

- , «Una temporada a examen», *Primer Acto*, 98 (jul. 1968), pp. 11-13.
- , «Carta abierta al Living Theatre», *Primer Acto*, 99 (ag. 1968), p. 4.
- , «Notas a un estreno muy importante», *Primer Acto*, 102 (set. 1968a), pp. 11-15.
- , «68-69: comienzo de temporada», *Primer Acto*, 102 (set. 1968b), pp. 4-7.
- , «El compromiso de las formas», *Primer Acto*, 103 (oct. 1968), pp. 6-17.
- , «Ante Catarocolón», *Primer Acto*, 104 (en. 1969), pp. 40-41.
- , «Barcelona. *Las criadas* de Jean Genet», *Primer Acto*, 106 (mar. 1969a), pp. 63-64.
- , «*Biografía*, de Max Frisch», *Primer Acto*, 106 (mar. 1969b), p. 64.
- , «Notas para una crítica de *Acrópolis*», *Primer Acto*, 106 (mar. 1969c), pp. 59-61.
- , «La hora del café-teatro», *Primer Acto*, 109 (jun. 1969a), p. 6.
- , «Sobre la *Antígona* del Living. La ingenua provocación», *Primer Acto*, 109 (jun. 1969b), pp. 4-5.
- , «En torno a *Amics i coneguts*. Presentación de Villalonga en el teatro profesional», *Primer Acto*, 110 (jul. 1969), pp. 46-55.
- , «La llegada de *La Cuadra* a la escena española», *Cuadernos para el Diálogo*, 35 (set. 1969), pp. 7-15.
- , «Genet, *Las criadas*», *Primer Acto*, 113 (oct. 1969), pp. 8-9.
- , «En Madrid, con Jean Genet», *Primer Acto*, 115 (dic. 1969), pp. 12-19.
- , «Lauro Olmo o la denuncia cordial», *La camisa, El cuerpo, El cuarto poder*, Madrid, Taurus, 1970, pp. 9-41.
- , «Del *Marat-Sade* a *Las criadas*», *Primer Acto*, 116 (en. 1970), pp. 10-13.

- , «San Sebastián: Teatro Independiente», *Primer Acto*, 119 (ab. 1970), pp.4-7.
- , «Teatro español: Tirso y Valle Inclán», *Primer Acto*, 121 (jun. 1970), pp.52-53.
- , «Grotowski en España», *Primer Acto*, 122 (jul. 1970), pp. 8-11.
- , «Castañuela 70», *Primer Acto*, 123-124 (ag.-set. 1970a), p. 105.
- , «Temas del T.I.: Del teatro de cámara al teatro independiente», *Primer Acto*, 123-124 (ag.-set. 1970b), pp. 8-14.
- , «Entrevista con Luca Ronconi», *Primer Acto*, 126-127 (nov.-dic. 1970a), pp. 64-70.
- , «Entrevista con Els Joglars», *Primer Acto*, 126-127 (nov.-dic. 1970b), pp. 48-53.
- , *Treinta años de teatro de la derecha*, Madrid, Tusquets, 1971.
- , «Dos semanas con Roy Hart», *Primer Acto*, 130 (mar. 1971), pp. 6-13.
- , «Lebrija. España», *Primer Acto*, 132 (mayo 1971), pp. 26-37.
- , «Ejercicios en la noche», *Primer Acto*, 134 (jul. 1971), pp. 36-37.
- , «Teatro radical USA», *Primer Acto*, 135 (ag. 1971), pp. 8-25.
- , «Con Víctor García y Nuria Espert», *Primer Acto*, 137 (oct. 1971a), pp. 14-21.
- , «Con Miguel Narros», *Primer Acto*, 137 (oct. 1971b), pp. 23-28.
- , «Ensayos de Yerma», *Primer Acto*, 137 (oct. 1971c), pp. 10-13.
- , «*Luces de Bohemia*, por la Compañía Lope de Vega», *Primer Acto*, 139 (dic. 1971), pp. 18-19.
- , «Aurora Bautista y *Lysístrata*», *Primer Acto*, 142 (feb. 1972), pp. 47-49.
- , «La pantomima a debate, desde Madrid», *Primer Acto*, 144 (mayo 1972), pp. 14-16.
- , «Belgrado: *La Orestíada* de Ronconi», *Primer Acto*, 150 (nov. 1972), pp. 58-62.
- , «Francisco Nieva, o la orgía de lo real», *Primer Acto*, 153 (feb. 1973), pp. 15-17.

- , «El actor español y el espacio escénico», *Yorick*, 59 (jun.-jul. 1973), pp. 7-12.
- , «La fundación, de Buero», *Primer Acto*, 166 (mar. 1974a), pp. 69-70.
- , «Salamanca. Parece cosa de brujas, de J. López Mozo y L. Matilla por el T.U. de Murcia», *Primer Acto*, 166 (mar. 1974b), pp. 72-73.
- , «Buero: de la repugnante y necesaria violencia a la repugnante e inútil crueldad», *Primer Acto*, 167 (ab. 1974), pp. 4 - 13.
- , «Danzón de exequias, por Ditirambo», *Primer Acto*, 168 (mayo 1974a), pp. 52-54.
- , «Tres forasters de Madrid, por El Rogle», *Primer Acto*, 168 (mayo 1974b), pp. 57-58.
- , «Entrevista con Rodolf Sirera sobre el teatro valenciano», *Primer Acto*, 168 (mayo 1974c), pp. 58-61.
- , «La murga, literatura e imagen», *Primer Acto*, 168 (mayo 1974d), pp. 8-10.
- , «Con Gerardo Malla», *Primer Acto*, 170-171 (jul.-ag. 1974a), pp. 74-78.
- , «T.E.I. Verano del 74», *Primer Acto*, 170-171 (jul.-ag. 1974b), pp. 30-33, 106.
- , «Con Jack Lang», *Primer Acto*, 174 (nov. 1974), pp. 69-71.
- , «Las cítaras colgadas de los árboles», *Primer Acto*, 174 (dic. 1974), pp. 79-81.
- (coord.), *Cuatro autores críticos: J. M. Rodríguez Méndez, J. Martín Recuerda, Francisco Nieva, Jesús Campos*, Granada, Universidad de Granada, 1976, 162 pp.
- , *La cultura bajo el franquismo*, Barcelona, Ediciones de Bolsillo, 1977.
- (coord.), *Las criadas*, de Jean Genet, Madrid, Centro de Documentación Teatral/Sala Olimpia, 1984.

- (ed.), *Teatro Romano de Mérida (1935-1985). Debate e historia*, Mérida, Patronato del Festival, 1985.
- (ed.), *Seis dramaturgos españoles del siglo XX. Teatro de liberación*, Madrid, Girol, 1988.
- , *Teatro en democracia II*, Madrid, Girol Books/Primer Acto, 1989.
- , «Francisco Nieva», *Primer Acto*, 239 (1991a), pp. 14-23.
- , «Una provocación necesaria», *Primer Acto*, 237 (1991b), pp. 6-9.
- , *Las limitaciones sociales del teatro español contemporáneo*, Asociación de Autores de Teatro, Madrid, 1993.
- MONTANYÈS, Josep, «La expresión corporal como armazón del Teatro de Vanguardia», *Yorick*, 37 (dic. 1969-en. 1970), pp. 16-18.
- , «Relación director-actor en el teatro independiente», *Primer Acto*, 125 (oct. 1970), pp. 6-9.
- , «Teatre i vida», en *Maria Aurèlia...* [1992, 165-189].
- , «Nuestro teatro en Horta», *Yorick*, 51 (en.-mar. 1972a), pp. 10-13.
- , «Tercer montaje: *Oratori per un home sobre la terra*», *Yorick*, 51 (en.-mar. 1972b), pp. 55-58.
- y Fabià PUIGSERVER, «Tres notes entorn de *Terra baixa*», en Graells y Hormigón (eds.) [1993, 200-203].
- MORALES, José Ricardo, *Mimesis dramática: La obra, el personaje, el autor, el intérprete*, Santiago de Chile, Universidad, 1992.
- MORALES Y MARÍN, Antonio, «Teatro Español 1962-1981: De teatro oficial a teatro municipal», en Peláez (ed.) [1995, 87-113].
- MORAWSKI, Stefan, «Mimesis y realismo», *Fundamentos de estética*, Barcelona, Edicions 62, 1977.
- MORENO, Pastora, *Esperpento: El tren de una utopía. Teoría y práctica de una propuesta comunicativa*, Sevilla, Guadalmena, 1992.
- MOUNIER, Catherine, «Les costumes et les mouvements», *Les voies...* [1975, 211-227].

- , «Les règles du jeu», *Travail Théâtral*, 18-19 (en.-jun. 1975), pp. 40-54.
- , «Deux créations collectives du Théâtre du Soleil», *Les voies...* [1977a, 121-193].
- , «L'Age d'Or», *Les voies...* [1977b, 195-278].
- MUKAROVSKY, Jan, *Arte y semiología*, Madrid, Alberto Corazón, 1971.
- MUNIAIN, Carlos P. de, «Hallazgo de una obra comprometida», *Primer Acto*, 63 (ab. 1965), p. 13.
- MUÑIZ, Carlos, «Nota preliminar», *Primer Acto*, 20 (feb. 1961), pp. 16-17.
- , «El teatro de Dürrenmatt», *Cuadernos para el Diálogo*, 5-6 (feb.-mar. 1964), pp. 44-45.
- MUÑOZ, Óscar, «Cronología», *Assaig de Teatre* 2-3 (jul. 1995), pp. 86-93.
- MUÑOZ CARABANTES, Manuel, *Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España (desde 1939 a nuestros días)*, Madrid, Universidad Complutense, 1992a. (Tesis doctoral inédita).
- , «El teatro de Cervantes en la escena española entre 1939 y 1991», *Cervantes y el teatro*, 7 (1992b), pp. 141-195.
- MUÑOZ MORILLEJO, Joaquín, *Escenografía española*, Madrid, Imprenta Blass, 1923.
- NARROS, Miguel, «La vocación y la profesión del actor en la sociedad actual», *Primer Acto*, 73 (1966), pp. 4-5.
- NAVARRO, Felipe, «Víctor García, un teatro mítico», *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica I* [1988, 85-89].
- NEL, Diago, «El autor dramático en el teatro español contemporáneo. La crisis de un modelo», en Toro y Floeck (coords.) [1995, 77-95].
- NENNEMEIER, Franz Nobert, «Das Theater als semiotische Anstalt: Antonin Artaud und Bertold Brecht», en Fischer-Lichte (ed.) [1985, 120-132].
- NEUSCHAFER, Hans Jorg, *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933-1976)*, Stuttgart, Metzler, 1991.
- NIEVA, Francisco, «Solución de un problema escenográfico», *Primer Acto*, 56 (dic. 1964), pp. 18-9.

- , «Virtudes plásticas del teatro de Valle-Inclán», *Primer Acto*, 82 (1967a), pp.12-22.
- , «Un nuevo sentido de la puesta en escena», *Primer Acto*, 88 (1967b), pp.48-52.
- , «Los motivos de una interpretación plástica del *Marat-Sade*», *Primer Acto*, 102 (set. 1968), pp. 16-19.
- , «La estética moderna y las nuevas tendencias del teatro. Análisis de la vanguardia», *Yorick*, 33 (ab. 1969), pp. 9-42.
- , «Defensa condicionada del teatro de autor», *Primer Acto*, 123-124 (jul.-ag. 1970), pp. 42-44.
- , «Lo que he escrito. La magia anecdótica y el realismo psíquico», *Primer Acto*, 131 (mayo 1971), pp. 65-66.
- , «Confesiones en voz alta», *Primer Acto*, 153 (feb. 1973a), pp. 22-25.
- , «Introducción a *Pelo de Tormenta*», *Primer Acto*, 153 (feb. 1973b), p. 26.
- , «¿Quién es Mary d'Ous?», *Primer Acto*, 156 (mayo 1973), pp. 4-8.
- , «Los acreedores, de Strindberg», *Primer Acto*, 165 (feb. 1974), pp. 58-59.
- , «Un trabajo para Ditirambo», *Pipirijaina*, 2 (ab. 1974), pp. 20-21.
- , «Badajoz. II Semana de Teatro», *Primer Acto*, 168 (mayo 1974), pp. 62-68.
- , «*Pasodoble*, por Ditirambo», *Primer Acto*, 175 (en. 1975), pp. 52-53.
- , «*Nacimiento, pasión y muerte de...*», *Primer Acto*, 179-180-181 (verano 1975a), pp. 76-77.
- , «Galicia. Jornadas de teatro infantil», *Primer Acto*, 179-180-181 (verano 1975b), pp. 97-98.
- , «*Castañuela 70*», en Amorós, Mayoral y Nieva [1977, 177-214].
- , «El espectáculo como técnica de persuasión en Brecht», *Primer Acto*, 184 (ab.-mayo 1980), pp. 29-37.

— , «La adaptación de los clásicos: un falso problema», en Hormigón (ed.) [1983, 45-47].

— , «La no historia de la escenografía teatral en España», *Cuadernos El Público*, 14 (mayo 1986) pp. 5-16.

— , «La accesión plástica del teatro», *Cuadernos El Público*, 28 (nov. 1987), pp. 64-67.

— , «Una dicotomía esencial», *Escenarios de dos mundos II* [1988, 189-190].

— , «Esencia y paradigma del “género chico”», Madrid, Real Academia Española/Comunidad de Madrid, 1990a.

— «Breve poética teatral», *Malditas sean Coronadas y sus hijas. Delirio del amor hostil* (Antonio González, ed.), Madrid, Cátedra, 1990b, pp. 93-117.

— , «La boca del perro», en Hormigón (ed.) [1991, 69-78].

NIEVA DE LA PAZ, Pilar, «Claudio de la Torre, director del Teatro Nacional María Guerrero (1954-1960)», en Peláez (ed.) [1993, 120-131].

«Nieva. *Insólito*», *Primer Acto*, 131 (mayo 1971), p. 61.

NUÑEZ, Antonio (entr.), «Agustín Gómez Arcos», *Ínsula*, 214 (set. 1964), p. 4.

— (entr.), «Encuentro con A. González Vergel», *Ínsula*, 223 (jun. 1965), p. 4.

— (entr.), «Encuentro con Ricard Salvat», *Ínsula*, 241 (nov. 1966), p. 4.

«Nuria Espert habla de Jean Genet», *Yorick*, 32 (mar. 1969), pp. 41-42.

O’CONNOR, Patricia, «Government Censorship in the Contemporary Spanish Theatre», *Educational Theatre Journal*, 18, 4 (1966).

— , «Premio Lope de Vega 1969: A Devious Form of Censorship?», *Hispanófila*, 44 (1972), pp. 59-63.

— , «La primera década postfranquista teatral», *Gestos* 2, 3 (1987), pp. 117-124.

— y Anthony PASQUARIELLO, «Conversaciones con la generación realista: Carlos Muñiz, Rodríguez Mendez, Rodríguez Buded, Lauro Olmo, Martín Recuerda», *Estreno*, 2 (1976), pp. 8-28

O'NEILL, Eugene, «Máscaras», *Primer Acto*, 43 (mayo 1963), pp. 6-8.

OLIVA, César, «El proceso de creación de *El Fernando*», *Yorick*, 55-56 (dic. 1972), pp. 5-9.

— , «Nuestro trabajo», *Primer Acto*, 165 (feb. 1974), pp. 21-22.

— , *Ocho años de teatro universitario*, Murcia, Universidad de Murcia, 1975,

— (ed.), *El Fernando, espectáculo colectivo del T. U. de Murcia*, Murcia, Campus, 1978.

— , *Cuatro dramaturgos realistas de la escena de hoy: Sus contradicciones estéticas*, Murcia, Universidad, 1978a.

— , *Antecedentes estéticos del esperpento*, Murcia, Universidad, 1978b

— , *Disidentes de la generación realista*, Murcia, Universidad, 1979.

— , «1898-1936: Ocaso de un siglo y amanecer de las vanguardias», *Escenarios de dos mundos II* [1988, 191-103].

— , *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.

— , «Hacia un escenario incierto: Teatro español de los ochenta», *Gestos*, 12 (1991), pp. 167-74.

— , «El nuevo teatro español. Entre el escenario y el libro», en Domingo Ynduráin, *Los nuevos nombres: 1975-1990*, en Francisco Rico, *Historia y crítica de la literatura española* (vol. IX), Barcelona, Crítica, 1992, pp. 432-458.

— (coord.), *Teatro español contemporáneo. Antología*, Madrid, Centro de Documentación Teatral/Sociedad Estatal Quinto Centenario/Fondo de Cultura Económica de España, 1992.

— , «Cuarenta años de estrenos españoles», en Oliva (coord.) [1992, 11-54].

— y Francisco TORRES MONREAL, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Ediciones Cátedra S.A., 1990, 476 pp.

OLIVEROS, Ramiro, «Para una teoría de la comunicación. El actor y el espacio», *Primer Acto*, 122 (jun. 1970), pp. 35-37.

- , «Sobre la experiencia de *El mito de Segismundo*», *Primer Acto*, 122 (jul. 1970), pp. 28-35.
- OLMO, Lauro, «Teatro español, teatro popular», *Primer Acto*, 41 (mar. 1963), pp. 20-21
- , «8 preguntas a Lauro Olmo», *Primer Acto*, 43 (mayo 1963), pp. 13-14.
- OLSINA, Bartolomé, «Stanislavsky y su huella», *Estudios Escénicos*, 7 (1960), pp. 61-87.
- ORDUÑA, Javier, *El teatre alemany contemporany a l'Estat espanyol fins el 1975*, Barcelona, Institut del Teatre, 1988.
- «*Orlando Furioso*, por el Teatro Libero de Roma. 6 opiniones», *Primer Acto*, 126-127 (nov.-dic. 1970), pp. 58-63.
- ORTIZ NUEVO, José Luis, «Por las enredaderas del lamento», *Cuadernos El Público*, 35 (set. 1988), pp. 56-57.
- OSINSKI, Zbigniew, *Grotowski and His Laboratory*, New York, PAJ Publications, 1986.
- OSUNA, Rafael, *Sociopoética de la dramaturgia: (El compromiso de "grupo pequeño" como fenómeno dramático y teatral)*, Madrid, Orígenes, 1992.
- OTERO URTAZA, Eugenio, *Las Misiones Pedagógicas: Una experiencia de educación popular*, A Coruña, Ediciós do Castro, 1982.
- OSKAM, Jeroen, «La censura en la revista *Índice de arte y letras*», *La Chispa* (1989), pp. 227-237.
- OUAKNINE, Serge, «*El príncipe constante*: Calderón - Grotowski», *Primer Acto*, 95 (ab. 1968), pp. 27-43.
- PABLO, Luis de, «La música concreta, necesaria», *Primer Acto*, 12 (en.-feb. 1960), p. 16.
- PACO, Mariano de (coord.), *Estudios sobre Buero Vallejo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1984, 377 pp.
- (coord.), *Buero Vallejo (Cuarenta años de teatro)*, Murcia, Caja de Murcia, 1988, 130 pp.
- , «Crisis y renovación», *Ínsula*, 529 (1991a), pp. 35-36.

- , «Alfonso Sastre y el teatro español (Notas a una despedida)», *Monteagudo*, 9 (1991b), pp. 52-53.
- (ed.), *Alfonso Sastre*, Murcia, Universidad de Murcia, 1993, 254 pp..
- , «Alfonso Sastre y Arte Nuevo», en Paco (ed.) [1993, 129-139].
- (ed.), *De re bueriana: Sobre el autor y las obras*, Murcia, Universidad, 1994.
- , «El teatro de Alfonso Sastre en la sociedad española», en Vilches y Dougherty (coords, y eds.) [1996, 271-284].
- «Paolo Grassi», *Primer Acto*, 87 (1967), pp. 49-61.
- PASQUARIELLO, Anthony M., «Miguel Romero Esteo's *Paraphernalia...*: An ironic Blend of Sacred Ritual and Political Torture», *Hispanic Journal*, 5, 1 (1983), pp. 79-85.
- PAULINO, José, «La guerra civil y su representación en el teatro español (1950-1990)», *Compás*, 3 (1993), pp. 153-170.
- PAVIS, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*, Barcelona, Paidós Comunicación, 1984.
- , *Voix et images de la scène. Vers une sémiologie de la réception*, Lille, Presses Universitaire, 1985.
- , «Klassischer Text und szenische Praxis: Überlegungen zu einer Typologie zeitgenössischer Inszenierungen» en *Studien...* [1985, 18-32].
- , «The classical heritage of modern drama: the ritual case of postmodern theatre», *Modern Drama*, 39, 1 (mar. 1986), pp. 48-74.
- , *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, *Manual de literatura española XIV. Posguerra: Dramaturgos y ensayistas*, Pamplona, Cénlit, 1995.
- PELÁEZ, Andrés (ed.), *Historia de los teatros nacionales: 1939-1962*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1993.
- (ed.), *Historia de los teatros nacionales. 1960-1985*. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1995.

- , «Reflexión sobre la escenografía en los teatros nacionales: Del decorado al espacio dramático», en Peláez (ed.) [1995, 209-237].
- , «Fondos documentales para el teatro de posguerra en España», en Vilches y Dougherty (coords. y eds.) [1996, 335-350].
- y Fernanda ANDURA VARELA (coords.), *50 años de figurinismo teatral en España: Cortezo, Mampaso, Narros, Nieva*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, 1988.
- y — (eds), *Exposición antológica Francisco Nieva*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, 1990.
- y — , (coords.), *Cuatro siglos de teatro en Madrid*, Madrid, Consorcio Madrid Capital Europea de la Cultura, 1992.
- PEMÁN, José María, «El artículo de José María Pemán», *Primer Acto*, 12 (en-feb. 1960), p. 13-15.
- PÉREZ, Manuel, *Las teorías teatrales durante el período de la transición política*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, (jun. 1992).
- , *La escena madrileña en la transición política (1975-1982)*, en *Teatro*, 3-4 (1993), pp. 7-481.
- PÉREZ AGUILAR, José Manuel, «El movimiento del Teatro Independiente bajo y después del franquismo», en *La cultura spagnola durante e dopo il franchismo*, Roma, Cadmo Editore, 1982, pp. 41-58.
- PÉREZ CASAUX, Manuel, «Enterrar el dogmatismo», *Pipirijaina*, 6-7 (ag.-set. 1974), pp. 36-37.
- PÉREZ COTERILLO, Moisés, «Historia del zoo, por el TEL», *Primer Acto*, 142 (mar. 1972), p. 35.
- , «Jornadas de teatro político», *Primer Acto*, 144 (mayo 1972), pp. 22-36.
- (entr.), «Entrevista con un autor joven», *Primer Acto*, 149 (oct. 1972), pp. 28-31.
- (entr.), «La dialéctica contra el martirologio», *Primer Acto*, 151 (dic. 1972), pp. 10-13.
- , «Convergencia de tres dramáticas. Teatro del interior: *Paraphernalia de la olla podrida, la misericorida y la mucha*

consolación, de Miguel Romero Esteo», *Primer Acto*, 152 (en. 1973a), p. 62.

— , «Entrevista con Ángel Facio», *Primer Acto*, 152 (en. 1973b), pp. 14-16.

— , «*Es bueno no tener cabeza*, de Francisco Nieva», *Primer Acto*, 152 (en. 1973c), p. 61.

— , «*Oración en la tierra*, de A. Jiménez Romero», *Primer Acto*, 154 (mar. 1973), pp. 67-71.

— , «Una boda en el retrovisor», *Primer Acto*, 156 (mayo 1973), pp. 22-24.

— , «Ditirambo, entre la profanación del rito y la degradación de la tragedia», *Primer Acto*, 157 (jun. 1973), pp. 4-8.

— , «Autocrítica y confesión», *Primer Acto*, 158 (jul. 1973), pp. 14-19.

— , «Con Wesker, en la cocina de Narros», *Primer Acto*, 162 (nov. 1973a), pp. 61-65.

— , «Un sueño inigualable de destrucción», *Primer Acto*, 162 (nov. 1973b), pp. 12-15.

— , «Entrevista en serio, aunque no lo parezca, con Comediantes», *Primer Acto*, 163-164 (dic. 1973-en. 1974a), pp. 94-96.

— , «Vigo. II Jornadas de Teatro», *Primer Acto*, 163-164 (dic. 1973-en. 1974b), pp. 82-87.

— (coord.), «R.E.S.A.D. Informe» *Primer Acto*, 163-164 (dic. 1973-en. 1974c), pp. 4-27.

— , «Encuesta/censo al teatro de grupos», *Primer Acto*, 165 (feb. 1974a), pp. 63-64.

— , «*Canta, gallo acorralado*», *Primer Acto*, 165 (feb. 1974b), pp. 56-58.

— , «Introducción» a Francisco Nieva, *Teatro furioso*, Madrid, Akal, 1975a, 12-35.

— , «Hacia un teatro de clases», en Equipo Pipirijaina [1975b, 87-91].

— (entr.), «Con Albert Boadella», *Cuadernos El Público*, 21 (mar. 1982), pp. 28-37.

— , «Una corriente eléctrica, más que un mensaje», *Cuadernos El Público*, 27 (oct. 1987), pp. 22-35. .

— , «El mapa teatral de España», *Escenarios de dos mundos II* [1988a, 268-273].

— , «Títulos de dos décadas: Veinte espectáculos para la memoria», *Escenarios de dos mundos II* [1988, 274-283].

PÉREZ DANN, Carlos, «Introducción a *Mi guerra*», *Primer Acto*, 80 (1960), pp. 43-44.

PÉREZ GÁLLEGO, Cándido, «Dentro-fuera y presente-ausente en teatro», en Díez Borque y García Lorenzo (eds.) [1975, 167-191].

PÉREZ MINIK, Domingo, *Debates sobre el teatro español contemporáneo*, Santa Cruz de Tenerife, Goya Ediciones, 1953.

— , *Teatro europeo contemporáneo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1961.

— , «Se intenta un arreglo de cuentas con Lope de Vega», *Primer Acto*, 55 (ag. 1964), pp. 14-21.

PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, «La dimisión de Víctor Auz», *Yorick*, 26 (1967a), p. 4.

— , «Crítica teatral de Barcelona», *Yorick*, 26 (1967b), p. 16.

— «Teatro universitario», *Yorick*, 26 (1967c), pp. 12-13.

— , «Salvat y la “Adriá Gual”, en el Teatro Romea», *Yorick*, 21 (en. 1967), pp. 16-17.

— , «*Espectáculo Cátaros 67*, de Alberto Miralles», *Revista Europa*, (jun. 1967).

— , «*Marat-Sade*, de Peter Weiss», *Yorick*, 28 (nov. 1968a), pp. 68-70.

— «II Premio Sitges de Teatro», *Yorick*, 28 (nov. 1968b), pp. 60-62.

— , «*Marat-Sade*, en España», *Yorick*, 28 (nov. 1968c), pp. 39-47.

— , «*Biografía*, de Max Frisch», *Yorick*, 31 (feb. 1969a), pp. 63-64.

- , «Manicomi d'estiu, texto de cabaret de Vidal Alcover. La Cova del Drac», *Yorick*, 31 (feb. 1969b), p. 54.
- , «*Las criadas*, de Jean Genet», *Yorick*, 32 (mar. 1969), pp. 55-56.
- , «Crítica teatral de Barcelona», *Yorick*, 33 (ab. 1969), pp. 55-56.
- «*Varietats-2*, otra muestra de teatro de cabaret», *Yorick*, 37 (dic. 1969- en. 1970), p. 64-65.
- , *Teatre Independent a Catalunya*, Barcelona, Bruguera, 1970.
- , «Crítica Teatral de Barcelona», *Yorick*, 38 (feb.-mar. 1970), pp. 71-74.
- «*Oratori per un home sobre la terra*, de Vidal Alcover», *Yorick*, 39 (ab. 1970), p. 76.
- , «Sainets de la vida picaresca», *Yorick*, 41-42 (jul.-ag. 1970), p. 78.
- , «*Ronda de mort a Sinera*», *Yorick*, 41-42 (set. 1970), p. 65.
- , «Tras el Festival de Teatro, Sitges 1970», *Yorick*, 44 (dic. 1970), pp. 17-18.
- , «*Varietats-3*, de Jaume Vidal Alcover», *Yorick*, 45 (en.-feb. 1971), p. 90.
- , «Romance de lobos, de Valle-Inclán», *Yorick*, 46 (mar. 1971a), pp. 79-30.
- , «*Medea*, de Séneca. Versión de Unamuno», *Yorick*, 46 (mar. 1971b), pp. 80-81.
- , «XIII Festival Internacional de Teatro de Barcelona», *Yorick*, 48 (mayo-jun. 1971), pp. 5-14.
- , «Barcelona 2000, guión, textos y canciones de Muntañola», *Yorick*, 49-50 (oct.-dic. 1971a), p. 117.
- , «Dos obras para Café-Teatro», *Yorick*, 49-50 (oct.-dic. 1971b), p. 117.
- , «*Tiempo del 98*, de Juan Antonio Castro. Teatro de la Comedia. Madrid», *Ínsula*, 49-50 (oct.-dic. 1971c), p. 114.
- , *Adolfo Marsillach*, Barcelona, Dopesa, 1972.

- , «Bestiari, en la nueva Sala Ars», *Yorick*, 52 (ab.-jun. 1972a), pp. 81-82.
- , «Una guerra en cada esquina, de Luis Matilla», *Yorick*, 52 (ab.-jun. 1972b), pp. 79-80.
- , «Sócrates y la vuelta de Marsillach», *Yorick*, 52 (ab.-jun. 1972c), pp. 75-76.
- , «Quejío, importante estudio dramático sobre cante y baile de Andalucía», *Yorick*, 53 (jul.-ag. 1972a), pp. 79-81.
- , «*L'auca del senyor*, de J. Teixidor», *Yorick*, 53 (jul.-ag. 1972b), pp. 77-78.
- , «El T.N. María Guerrero en Barcelona», *Yorick*, 55-56 (dic. 1972a), pp. 123-125.
- , «VI Festival de Teatro de Sitges», *Yorick*, 55-56 (dic. 1972b), pp. 63-65.
- «Teatro Universitario en Barcelona», *Yorick*, 55-56 (dic. 1972c), pp. 84-86.
- , «*Mary d'ous*. Els Joglars», *Yorick*, 57-58 (en.-mar. 1973a), pp. 105-106.
- , «*Yerma*, de Lorca», *Yorick*, 57-58 (en.-mar. 1973b), pp. 103-105.
- , «Badajoz y su I Semana de Teatro», *Yorick*, 57-58 (en.-mar. 1973c), pp. 8-11.
- , «Influencia en la sociedad de la estructura del espacio escénico actual», *Primer Acto*, 156 (mayo 1973), pp. 59-63.
- , «¿Teatro Independiente? ¿Teatro profesional?», *Yorick*, 59 (jun.-jul. 1973a), pp. 4-6.
- , «La Trinca y su Mort de gana show», *Yorick*, 59 (jun.-jul. 1973b), pp. 80-81.
- , «El Capsa y Brecht», *Yorick*, 61 (dic. 1973-en. 1974a), p. 82.
- , «Aproximación al actor español», *Yorick*, 61 (dic. 1973-en. 1974b), pp. 10-12.

— , «*Gaspar*, de Peter Handke, en el Capsa», *Yorick*, 60 (oct.-nov. 1973), p. 57.

— , «Tres propuestas del TEI», *Yorick*, 61 (dic. 1973 - en. 1974c), pp. 80-81.

— , «*Danzón de exequias*, por Ditirambo», *Yorick*, 64 (jun.-jul. 1974a), p. 27.

— , «Festivales para el pueblo», *Yorick*, 64 (jun.-jul. 1974b), pp. 89-90.

— , «Década de los 70: Teatro en España», *Camp de l'arpa*, 101-102 (jul.-ag. 1982), pp. 30-34.

— , «Crónica de una historia polémica», *Cuadernos El Público*, 29 (dic. 1987), pp. 25-35.

— , *TNB: Història d'una imposició*, Barcelona, Institut del Teatre, 1990.

— , «El Teatro Nacional de Barcelona», en Peláez (ed.) [1995, 401-423].

PEREZ-STANSFIELD, María Pilar, *Direcciones del teatro español de postguerra*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1983.

PERICAS, Antonio G., «Perfiles de la oposición vanguardia-realismo», *Acento Cultural*, 14 (set. 1961), pp. 58-63.

PERICOT, Iago, «Espacio-continente, espacio-contenido», *Cuadernos El Público*, 29 (dic. 1987), pp. 60-65.

PICON-VALLIN, Béatrice, *Meyerhold*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1990.

PIPIRIJAINA, «Ditirambo, del embudo a la zapatilla», *Pipirijaina*, 2 (ab. 1974), pp. 18-19.

PISCATOR, Erwin, *Teatro político*, Madrid, Ayuso, 1976.

PLAJA MATEU, Antoni, «El teatro en Barcelona», *Yorick*, 41-42 (set. 1970), pp. 12-14.

PLANA, Alexandre, *Teoría i crítica del teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, Edicions 62, 1976.

PLANCHON, Roger, «Historia y metafísica en Grotowski y en el Living Theatre», *Primer Acto*, 94 (ab. 1968), pp. 16- 20.

PLANELLA, Pere, «El porqué de este *Edipo*», *Primer Acto*, 119 (ab. 1970), pp. 26-27.

— , «El proceso de trabajo de *Edip rey*», *Primer Acto*, 122 (jul. 1970), pp. 22-27.

— y SERAT, Manuel, «Notas sobre el trabajo del actor», *Yorick*, 61 (dic. 1973-en. 1974), pp. 62-63.

PLAZA, José Carlos (entr.), «Mesa redonda (que tampoco lo fue) con el T.E.I. de Madrid», *Yorick*, 61 (dic. 1973-en. 1974), p. 56.

PONCE, Fernando, *Introducción al teatro contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional, 1969.

PONS, Ventura, «*Nits de reis, o el que vulgheu*. Noticia d'un muntatge», *Estudios Escénicos*, 17 (jul. 1973), pp. 87-94.

PORTILLO, Rafael (coord.), *Teatro popular en Andalucía. Homenaje a Alfonso Jiménez*, Sevilla, Fundación Machado, 1996.

PÖRTL, Klaus (coord. y ed.), *Reflexiones sobre el Nuevo Teatro Español*, Tübingen, Niemeyer, 1986.

— , «Teatro Universitario de Murcia: *El Fernando*, crítica del absolutismo como mensaje para la sociedad en la dictadura de Franco (1972)», en Vilches y Dougherty (coords. y eds.) [1996, 317-326].

POSA, Elena, «El instinto del bufón», *Cuadernos El Público*, 29 (dic. 1987), pp. 4-13.

POTAU, Juan, «Teatro Universitario de Murcia», *Yorick*, 32 (mar. 1969), pp. 46-47.

— , «Grupo Experimental Cátar», *Yorick*, 29 (dic. 1969), pp. 50-51.

POUTET, Jean y Pedro PÁRAMO, *Le théâtre en Espagne*, Paris, La Documentation Française, 1970.

PRIMER ACTO, «La nueva cara del teatro independiente», *Primer Acto*, 103 (oct. 1968), pp. 4- 5.

Primer Acto, 30 años. Antología, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1991.

Primer Acto, 30 años. Índices, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1991.

- PUEBLA, Lola (coord.), *Inventario I: Pinturas, dibujos, escenografías, figurines y estampas*, Madrid, Centro de Documentación Teatral/Museo Nacional del Teatro, 1993.
- PUIG, Joaquín, «G.T.P. (Grupo de Teatro Popular), *Primer Acto*, 63 (1965), pp. 51-52.
- , «*El círculo de tiza caucásico*, por el Teatro Nacional Universitario», *Primer Acto*, 64 (mayo 1965), pp. 53.
- PUIGSERVER, Fabià, «Tot amb patates y un concepto de la escenografía», *Yorick*, 33 (ab. 1969), p. 13.
- y Manolo NUÑEZ, *Diàlegs a Barcelona*, Barcelona, Ajuntament, 1987.
- QUADRI, Franco, *Il teatro degli anni settanta. Tradizione e ricerca: Stein, Chereau, Ronconi, Mnouchkine, Gruberr, Bene*, Torino, Giulio e Einaudi, 1982, VIII, 371 pp.
- , *Il teatro degli anni settanta. Invenzione di un teatro diverso. Kantor, Barba, Foreman, Wilson, Monk, Terayama*, Torino, Giulio e Einaudi, 1984, 298 pp.
- Quejío: informe*, Madrid, Ediciones Demófilo, 1975.
- Quién es quién en el teatro y el cine español e hispanoamericano*, Barcelona, C.I.L.E.H., 1990 (2 vols.).
- QUINN, Michael L., *The semiotic stage. Prague School Theater Theory*, New York, Peter Lang, 1995.
- QUINTO, José María de, «Después de la Cuaresma», *Primer Acto*, 10 (set.-oct. 1959), pp. 1-2.
- , «Ausencia de la realidad», *Primer Acto*, 16 (set.-oct. 1960), pp. 16-17.
- , «El teatro realista inglés », *Primer Acto*, 17 (nov. 1960), p. 17-21.
- , «El arte teatral», *Primer Acto*, 19 (en. 1961), pp. 1-2.
- , «1961: Consideraciones sobre la dirección de escena», *Primer Acto*, 29-30 (dic. 1961-en. 1962), pp. 29-30.
- , «Una representación de Brecht, en Chile», *Primer Acto*, 46 (oct. 1963), pp. 27-28.

- , «Crónica de Teatro», *Ínsula*, 219 (feb. 1965), pp. 14-15.
- , «Crónica de Teatro», *Ínsula*, 220 (mar. 1965), p. 19.
- , «Ética del actor», *Primer Acto*, 64 (mayo 1965), pp. 4-14.
- , «Crónica de Teatro», *Ínsula*, 228-229 (nov.-dic. 1965), pp. 26-27.

- , «Crónica de Teatro», *Ínsula*, 230 (en. 1966), p. 15.
- , «Crónica de Teatro», *Ínsula*, 231 (feb. 1966), p. 14.
- , «Crónica de Teatro», *Ínsula*, 234 (mayo 1966), pp. 14-15.
- , «Crónica de Teatro», *Ínsula*, 240 (nov. 1966), pp. 14-15.
- , «Crónica de Teatro», *Ínsula*, 242 (en. 1967), p. 17.
- , «Valle-Inclán, otra vez», *Ínsula*, 244 (mar. 1967), p. 17.
- , «Crónica de Teatro», *Ínsula*, 254 (en. 1968), pp. 15-16.
- , «*Los bajos fondos*, de M. Gorki », *Ínsula*, 256 (feb. 1968), pp. 15-16.
- , «Dos dramas de Sartre», *Ínsula*, 257 (ab. 1968), pp. 15-16.
- , *El teatro y la sociología*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1969.
- , «Breve historia de una lucha», en Paco (ed.) [1993, 17-22].

- RABASEDA MIRO, José, «En busca del público popular», *Primer Acto*, 45 (set. 1963), pp. 21-23

- RACIONERO, Luis, «El discurso», en *Mester...* [1987, 15-48].
- y María José RAGUÉ-ARIAS, «Berkeley, Huelga, L.S.D. y ritual Living», *Yorick*, 32 (mar. 1969), pp. 50-54.

- RAGUÉ-ARIAS, María José, «El Teatro Radical en EE.UU.: Un teatro que ha dejado de representar para vivir», *Yorick*, 35 (mayo 1969), p. 6.
- , «Nueva etapa del Grupo Cátaro», *Primer Acto*, 149 (oct. 1972), p. 7.
- , *El teatro de fin de milenio en España (de 1975 hasta hoy)*, Barcelona, Ariel, 1996.

- REY FARALDOS, Gloria, «El teatro de las Misiones Pedagógicas», en Dougherty y Vilches [1992, 153-164].

REYES, Amparo, «Las escuelas de teatro II», *Primer Acto*, 22 (feb. 1967), pp. 10-11.

RIAZA, Luis, «Prólogo sobre casi todo lo divino y lo humano» en *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, Madrid, Cátedra, 1978a, pp. 41-117.

—, «Preexplicación de una explicación», en Luis Riazza, *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, Madrid, Cátedra, 1978b, pp. 207-208.

RIESGO-DEMANGE, Begoña, «Le théâtre espagnol en quete d'une modernité: la scène madrilene entre 1915 et 1930» (tesis doctoral presentada en el Institut d'Etudes Hispaniques et Hispano-Américaines de la Universidad de Paris IV La Sorbonne, 1993)

RINCÓN, Luciano F., «Una experiencia de teatro independiente», *Cuadernos para el Diálogo*, 10 (extr.) (oct. 1968), pp. 45-47.

RIVAS, Enrique de, «Cronología de Rivas Cherif», *Cuadernos El Público*, 42 (1989a), pp. 101-106.

—, «Rivas Cherif, teórico: La paradoja del comediante», *Cuadernos El Público*, 42 (1989b), pp.49-52.

RIVAS CHERIF, Cipriano, *Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Valencia, Pre-textos, 1991.

ROBERTSON, Victoria, *El teatro de Antonio Gala*, Madrid, Editorial Pliegos, 1990.

ROBIN, Jules, «Vietnam: Teoría y teatro», *Primer Acto*, 109 (jun. 1969), pp. 31-35.

RODA, Federico, «Aquí se habla del mimo y de la pantomima como elementos predilectos de la farsa», *Yorick*, 5-6 (jul.-ag. 1965), pp. 13-15.

—, «La crueldad entre nosotros», *Yorick*, 27 (1968), pp. 13

RODRÍGUEZ BUDED, Ricardo, «Autores nuevos y teatro independiente», *Yorick*, 26 (1967), p. 15.

—, «Teatros Nacionales», *Yorick*, 21 (en. 1967), p. 15.

—, «Crónica de Madrid», *Yorick*, 22 (feb. 1967), p. 15.

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, «5º aniversario de La Pipironda», *Primer Acto*, 67, (1965), pp. 47-8.

— , «Introducción» en José María Rodríguez Méndez, *La tabernera y las tinajas o auto de la donosa tabernera. Los inocentes de la Moncloa*, Madrid, Taurus, 1968, pp. 1-18, 65-73.

— , «La tradición burguesa frente al realismo», *Primer Acto*, 102 (set. 1968), pp. 30-31.

— , *Comentarios impertinentes sobre el teatro español*, Barcelona, Ediciones Península, 1972, 216 pp.

— , *La incultura teatral en España*, Barcelona, Editorial Laia, 1974, 215 pp.

— , «La acción culturalista», *Primer Acto*, 170-171 (jul.-ag. 1974), pp. 6-9.

— , «Buscant les arrels», *Estudis Escènics*, 28 (dic. 1986), pp. 27-42.

RODRÍGUEZ PIÑERO, Javier, «La saga de las máquinas y la llegada de los animales», *Cuadernos El Público*, 35 (set. 1988), pp. 68-78.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, «Tres aspectos de una misma realidad en el teatro español contemporáneo: Buero , Sastre, Olmo», *Hispanófila*, 31 (1967).

RODRÍGUEZ RICHART, José, «Aspectos del Nuevo Teatro Español», en P. Husquinet García (ed.), *Actas del coloquio sobre teatro español cont.*, I.S.L.V., Liège, Université 1986.

— , «Entstehung, Form und Sinn des Neuen Spanischen Theaters», en Wilfried Floeck (ed.) [1988, 124-142]

— , «La creación escénica de José Luis Alonso de Santos» en Toro y Floeck (coords.) [1995, 317-337].

RODRÍGUEZ SANZ, Carlos, «Proceso por la sombra de un burro», *Primer Acto*, 73 (1966a), pp. 56-57.

— , «El barón, de Moratín», *Primer Acto*, 80 (1966b), p. 20.

— , «Por encima del nivel habitual», *Primer Acto*, 80 (1966c), pp. 18-23.

— , «La buena persona de Sezuán», *Primer Acto*, 83 (1967), p. 60.

- ROGNONI, Glòria, «Viaje iniciático a la utopía», *Cuadernos El Público*, 29 (dic. 1987), pp. 14-23.
- ROIG, Montserrat (entr.), «Fabià Puigserver: poeta de la escenografia», en Graells y Hormigón (eds.) [1993, 265-269].
- ROMERA CASTILLO, José, *Semiótica literaria y teatral en España*, Kassel, Reichenberger, 1988.
- ROMERO, Carmelo, «*Ubu, rey*», *Primer Acto*, 80 (1966), pp. 25-28.
- , «Valladolid. Corral de Comedias», *Primer Acto*, 103 (oct. 1968), pp. 71-72.
- , «Notas a mi montaje», *Primer Acto*, 134 (jul. 1971), pp. 38-41.
- ROMERO, Vicente (entr.), «Entrevista con Jérôme Savary», *Primer Acto*, 143 (ab. 1972), pp. III-IV.
- , «¿Hacia un teatro comercial independiente», *Primer Acto*, 158 (jul. 1973), pp. 20-23.
- , «Teatro Independiente, en escenarios comerciales», *Yorick*, 60 (oct.-nov. 1973) pp. 18, 35-36.
- ROMERO ESTEO, Miguel, «El lenguaje popular», *Pipirijaina*, 1 (mar. 1974), pp. 5-11.
- , «El lenguaje impopular», *Pipirijaina*, 4 (jun. 1974), pp. 3-8.
- , «Introducción al currículum vitae y al agua de rosas», en Miguel Romero Esteo, *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 9-95.
- y DITIRAMBO, *Paraphernalia de la olla podrida, la misericordia y la mucha consolación*, *Estreno*, 2 (1975), pp. 1-32.
- , «A modo de introducción que no introduce nada», en Miguel Romero Esteo, *El vodevil de la pálida, pálida, pálida, pálida Rosa*, Madrid, Fundamentos, 1979, pp. 9-56.
- ROSTHORN, Hans, «Un Marat-Sade goyesco», *Ínsula*, 264 (nov. 1968), p. 15
- ROUBINE, Jean-Jacques, *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris, Bordas, 1990.
- «Roy Hart Theatre de Londres», *Primer Acto*, 119 (ab. 1970), pp. 37-38.

- RUBERT DE VENTOS, Xavier y Josep RAMONEDA MOLINS, «Actualidad del puritanismo grotowskiano», *Primer Acto*, 116 (en. 1970) pp. 17-19.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, «Valle-Inclán y los teatros independientes de su tiempo», *Revista de Estudios Hispánicos de Puerto Rico*, 16 (1989), pp. 53-74.
- , «Introducción» a Gil Novales, *Trilogía aragonesa (La conjura, La noche del verano, La urna de cristal)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1990a, pp. I-XLVI.
- , «Del teatro independiente al neoconstructivismo», *Nos années 80*, Bourgne, Université, 1990b, pp. 78-95.
- , «Tendencias del teatro poético en España (1915-1950)», en Dougherty y Vilches [1992, 255-264].
- , «Una actriz apasionada para un texto apasionante: Mimi Aguglia y Valle-Inclán. Notas sobre el estreno de *La cabeza del Bautista*», en Schiavo [1993, 73-85].
- , «Prolegómenos para un estudio de las relaciones entre Francisco Nieva y Valle-Inclán», *Ínsula*, 566 (feb. 1994), pp. 14-15.
- , «José Luis Alonso. Su presencia en los teatros nacionales», en Peláez (ed.) [1995, 11-85].
- RUEDA, Ana y Eugene Van ERVEN (entr.), «Entrevista con Guillermo Heras», *Gestos*, 6 (1988), pp. 111-120.
- , «Tábano: La trayectoria de un teatro popular comprometido», *Estreno* 16 (otoño 1990), pp. 7-11.
- RUGGIERO, Ángel, «Acerca del sistema de Stanislavski y ciertas confusiones», *Primer Acto*, 183 (feb. 1980), pp. 13-19.
- RUIBAL, José, «Sobre el estreno de mis obras en Café-Teatro», *Primer Acto*, 112 (set. 1969), p. 60.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «El drama del terrorismo en *La emperatriz de los helados* de Luis Riaza», *Revista de Literatura*, 118 (jul.-dic. 1996), pp. 451-477.
- RUIZ RAMÓN, Francisco, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Madrid, Fundación Juan March-Cátedra, 1978.

— , «Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo XX», *Actas del IX Congreso Asociación Internacional de Hispanistas*, Frankfurt am Main, 1989, pp. 383-389.

— , *Historia del teatro español. Siglo XX.*, Madrid, Cátedra, 1992a⁹.

— , «La piedra angular. La drama del teatro español contemporáneo», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 17 (1992), pp. 11-33.

— , «Introducción a una patología del teatro español contemporáneo», en Gabriele (ed.) [1994, 13-28].

RUS MORALES, Benito, *El Cervantes: Crónica sentimental de sesenta años de teatro en Jaén*, Córdoba, Monte de Piedad y Caja de Ahorros, 1992.

RUSSELL, Douglas A., *Period Style for the Theatre*, Boston, Allyn and Bacon, Inc., 1987.

SAALBACH, Mario, *Spanisches Gegenwartstheater. Unterdrückung und Widerstand im Endstadium der Franco-Diktatur*, Bonn, Bouvier Verlag, 1984.

SAENZ DE LA CALZADA, Luis, «La Barraca», *teatro universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976.

SALÄUN, Serge, *El cuplé (1900-1936)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

SALADRIGAS, Robert, «E.A.D.A.G.», *Primer Acto*, 119 (ab. 1970), pp. 24-27.

SALVADOR, Diego, «El aprendizaje», *Pipirijaina*, 6-7 (ag.-set., 1974), pp. 40-41.

«Salvador Espriu», *Assaig de Teatre* 2-3 (jul. 1995), pp. 111-140.

SALVAT, Ricard, «Mi puesta en escena de la *Medea* de Bergamín», *Primer Acto*, 43 (mayo 1963), pp. 44-46.

— , «10 años de teatro independiente», *Primer Acto*, 45 (set. 1963), pp. 8-12.

— , «Mi puesta en escena de *Yerma* en el teatro municipal de Aachen», *Primer Acto*, 55 (ag. 1964), pp. 60-61.

— , «Unamuno en Barcelona», *Primer Acto*, 58 (nov. 1964), pp. 58-62.

— , «*La piel de toro* de Salvador Espriu. Notas sobre un montaje épico», *Primer Acto*, 60 (en. 1965), pp. 22-26.

- , «Piscator», *Primer Acto*, 64 (mayo 1965a) pp. 15-21.
- , «Die Dreigroschenoper o la responsabilidad de introducir a Brecht en España», *Primer Acto*, 64 (mayo 1965b), pp. 46-52.
- , *El teatre contemporani*, Barcelona, Edicions 62, 1966a (2 vols).
- , «Nuestro espectáculo», *Primer Acto*, 78 (1966b), p. 32
- , «Teatro catalán, hoy», *Primer Acto*, 78 (1966c), pp. 4-18.
- , «De *La bona persona de Sezuan* a *La persona buena de Sezuán*. Notas a mi puesta en escena», *Primer Acto*, 84 (ab. 1967), pp. 11-15.
- , «Brecht, la tradición alemana y la moderna actitud objetivista (a manera de prólogo a la edición española)», en *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Barcelona, Oikus-Tau, 1968, 9-23.
- , «Alberti y dos autores denunciatorios», *Primer Acto*, 116 (en. 1970), pp. 14-16.
- , «La obra de clausura: *Kux, my lord*, fuera de concurso», *Primer Acto*, 119 (ab. 1970), pp. 46-48.
- , «Mi puesta en escena: *Os vellos non deben namorarse*», *Primer Acto*, 120 (mayo 1970), pp. 34-36.
- , *Els meus muntatges teatrals*, Barcelona, Edicions 62, 1971a.
- , «Esencia de una nueva generación», *Primer Acto*, 133 (1971b), pp. 17-18.
- , «Del Star System a la creación colectiva», *Yorick*, 61 (dic. 1973-en. 1974), pp. 7-10.
- , «De qué manera convertí en espectáculo unos textos de Salvador Espriu», en Salvador Espriu y Ricard Salvat, *Ronda de muerte en Sinera*, Madrid, Alianza Editorial, 1974a, pp. 11-23.
- , *El teatro de los años setenta*, Barcelona, Editorial Península, 1974b.
- , «Festivales Populares de Hospitalet» en Álvor [1975, 254-255]
- , «Introducción» a Josep Maria Muñoz i Pujol, *Kux, my lord! o les metamorfosis reaccionàries*, Barcelona, Edicions 62, 1977, pp. 5-16.
- , «Prólogo a la edición castellana», en Helbó [1978, 7-20].
- , *Historia del teatro moderno. I: Los inicios de la nueva objetividad*, Barcelona, Ediciones Península, 1981.

— , *El teatro como texto, como espectáculo*, Barcelona, Montesinos, 1983, 151 pp.

— , «25 años de la “Adrià Gual”», *Cuadernos El Público*, 4 (mayo 1985), pp. 46-47.

— , *Bertolt Brecht no 90 aniversario do seu nascimento*, Sada, A Coruña, Edición do Castro, 1988.

— , *Escrits per al teatre*, Barcelona, Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, 1990a.

— , «Il teatro spagnolo dal franchismo alla democrazia», *Ariel*, 1-2 (1990), pp. 15-27.

— , «Aquella imprevisible aventura humana», en *Maria Aurèlia...* [1992, 191-214.

— , «Els treballs per al teatre d'Armand Cardona Torrandell», *Assaig de Teatre*, 4 (jun. 1996), pp. 143-152.

SÁNCHEZ, José Antonio, *Brecht y el expresionismo: reconstrucción de un diálogo revolucionario*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1992.

— , *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1994.

SÁNCHEZ, María Ángeles, «Anfitrión, pon tus barbas a remojar», *Pipirijaina*, 2 (ab. 1974), p. 33.

— , «Quejío... dos años después», *Pipirijaina*, 4 (jun. 1974), pp. 32-34.

— (entr.), «Detenidos en espera de juicio: Esperpento de Sevilla», *Pipirijaina*, 5 (jul. 1975), pp. 23-31.

SANCHIS SINISTERRA, José, «Presente y futuro del teatro español», *Primer Acto*, 104 (en. 1969), pp. 4-8.

— , «Las dependencias del teatro independiente», *Primer Acto*, 121 (jun. 1970), pp. 69-74.

SANTA-CRUZ, Lola, «Cayetano Luca de Tena, director del Teatro Español de 1942 a 1952», en Peláez (ed.) [1993, 68-79].

— , «Festivales de España: una mancha de color en la España gris», en Peláez (ed.) [1995, 189-208].

- SANTANA RAMOS, Salvador, *Direcciones de actores en España*, Madrid, Universidad Complutense, 1988 (Tesis doctorales 310/88).
- SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Ariel, 1984..
- SARTRE, Jean Paul, «Sartre habla con nuestro redactor Kenneth Tynan», *Primer Acto*, 35 (jun.-jul. 1962), pp. 3-8.
- SASTRE, Alfonso, «"No entienden de teatro"», *Primer Acto*, 10 (set.-oct. 1959), pp. 2-3.
- , «Catorce años», *Primer Acto*, 11 (nov.-dic. 1959), pp. 2.
- , «La carta de Alfonso Sastre», *Primer Acto*, 12 (en.-feb. 1960), p. 15
- , «Primeras notas para un encuentro con Bertolt Brecht», *Primer Acto*, 113 (mar.-ab. 1960), pp. 11-16.
- , «Teatro de la realidad», *Primer Acto*, 18 (dic. 1960), pp. 1-2.
- , «Problemas dentro y fuera del Tintero», *Primer Acto*, 20 (feb. 1961), pp. 3-4.
- , «G.T.R., primera temporada», *Primer Acto*, 23 (mayo 1961), pp. 12-13.
- , «Deuda con Strindberg», *Primer Acto*, 36 (oct. 1962), pp. 15-18.
- , «¿Cómo era Bertold Brecht...?», *Primer Acto*, 46 (oct. 1963), pp. 16-18.
- , *Anatomía del realismo*, Barcelona, Seix Barral, 1965.
- , «El ensayo "Teatro épico, teatro dramático, teatro de vanguardia"», *Primer Acto*, 61 (feb. 1965), pp. 4-5.
- , «¿Y un teatro salvaje?», *Primer Acto*, 123-124 (ag.-set. 1970), pp. 15-18.
- , «Prólogo» a *Teatro político*, Madrid, Ayuso, 1976, pp. VII-XXI.
- , «Teoría del teatro: El estado de la cuestión», *Gestos*, 2. 4 (nov. 1987), pp. 37-46.
- y José María de QUINTO, «Declaración del G.T.R. (Grupo de Teatro Realista)», *Primer Acto*, 16 (set.-oct. 1960), p. 45.

SAURA, Antonio, «La casa de Bernarda Alba. El decorador: Antonio Saura», *Primer Acto*, 50 (feb. 1964), pp. 12-13.

SCHAEFFER, Pierre, *¿Qué es la música concreta?*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1959.

SCHECHNER, Richard, «Propos sur le théâtre de l'environnement», *Travail Théâtral*, 9 (oct.-dic. 1972), pp. 79-96.

—, *Essays on Performance Theory 1970-1976*, New York, Drama Books Specialists, 1977.

—, *Performance Theory*, New York, Routledge, 1988.

SCHLEMMER, Oskar, «La construcción escénica moderna y el escenario», *Cuadernos El Público*, 28 (nov. 1987), pp. 47-48.

SCHIAVO, Leda (ed.), *Valle-Inclán, hoy. Estudios críticos y bibliográficos*, Madrid, Universidad de Alcalá de Henares, 1993.

SCHMID, Herta, «Das dramatische Text und seine theatralische Konkretisation im Lichte der Literaturtheorie Roman Ingardens», en Fischer-Lichte (ed.) [1985, 22-36].

— y Jurif STRIEDTER (eds.), *Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992.

SCHROEDER, Juan Germán, «Refundición de *El anzuelo de Fenisa*», *Acento Cultural*, 12-13 (jun. 1961), pp. 121-123.

—, «Sobre la refundición de *El caballero del milagro*», *Primer Acto*, 37 (nov. 1962), p. 28.

—, «20 años de teatro no profesional», *Primer Acto*, 45 (set. 1963), pp. 12-20.

—, «El lío en coturno (*Las criadas* - J. Genet)», *Yorick*, 33 (ab. 1969), p. 51.

—, «El director...», *Ínsula*, 49-50 (oct.-dic. 1971), p. 23.

«Seis escenógrafos en torno a una mesa», *Cuadernos El Público*, 14 (mayo 1986), pp. 28-46.

SELLIN, Eric, *The dramatic concepts of Antonin Artaud*, Chicago/London, The University of Chicago Press.

«Semblança d'una generació: Drama i realisme a Espanya (1945-1965)», *Assaig de Teatre* 2-3 (jul. 1995), 191 pp.

SEYM, Simone, *Das Théâtre du Soleil. Ästhetik des Theaters*, Stuttgart, J.B. Metzlersche, 1992.

SIMÓ i VINYES, Ramon, *La retòrica de l'emoció. Aproximació al sistema stanislavski*, Barcelona, Institut del Teatre, 1987.

SIRERA, Josep-Lluís, «*La ópera del bandido*, por Tábano, en la universidad», *Primer Acto*, 179-180-181 (verano 1975), pp. 103-104.

— , «País Valencià», *Pipirijaina*, 3 (dic. 1976), pp. 24-34.

— , *El teatre valencià actual*, Valencia, Comunidad Autónoma, 1979.

— , *Passat, present i futur del teatre valencià*, Valencia, Institució Alfons El Magnànim, 1981.

SIRERA, Rodolf, «Presente y futuro del teatro valenciano», *Pipirijaina Textos*, 6-7 (1974), pp. 9-18.

— , «Valencia, unas "jornadas" fallidas», *Primer Acto*, 168 (jun. 1974), pp. 72-74.

SITJA, Francisco, «Cincuenta años de teatro proscrito», *Ínsula*, 157 (dic. 1959), pp. 15-16.

— , «Público y minorías», *Primer Acto*, 25 (jul.-ag. 1961), pp. 1-2.

SMILEY, Sam, «Independent Theater: 1964-1987», *The Contemporary Spanish Theater*, Lanham, University Press of America, 1988, pp. 215-223.

«Sobre *Medea* y la actualización de los clásicos», *Primer Acto*, 129 (feb. 1971), pp. 17-29.

SOLDEVILLA, Ignacio, «Sobre el teatro español en los últimos veinticinco años.», *Cuadernos Americanos*, 126 (1963), pp. 265-289.

SORDO, Enrique, «*La ópera de tres peniques* (Poliorama)», *Yorick*, 2 (ab. 1965), pp. 17-18.

SORDO, Enrique, «Antonín en el teatro, en la vida y en la muerte», *Yorick*, 21 (en. 1967)

«Spagna Oggi», *Sipario*, 256-257 (ag.-set. 1967).

STANISLAVSKI, Konstantin Sergejewitsch, «El trabajo del actor sobre el personaje», *Primer Acto*, 46 (oct. 1963), pp. 10-15.

- , *La construcción del personaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1975.
- , *Obras completas*, Buenos Aires, Quetzal, 1981-1988 (5 vols.).
- , *La formation del acteur*, Paris, Olivier Perrin, 1993.
- STATES, Bert O., *Great reckonings in little rooms*, Berkeley, University Press, 1985.
- STEFANEK, Paul, «Lesedrama? - Überlegungen zur szenischen Transformation "Bühnenfremder" Dramaturgie», en Fischer-Lichte (ed.) [1985, 133-145].
- STEINBECK, Dietrich, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theater Wissenschaft*, Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1970.
- STEMBERT, Rodolphe, «La recepción del teatro de Valle-Inclán en Francia y en Bélgica», en Harald Wentzlaff-Eggeber (de.), *Ramón del Valle-Inclán (1866-1936). Akten des Bamberger Kolloquium vom 6-8 november 1986*, Tübingen, Niemeyer, 1988, pp. 271-280.
- STYAN, J. L., *Modern drama in theory and practice III. Expressionism and Epic Theatre*, Cambridge, University Press, 1981.
- STRASBERG, Lee, *Un sueño de pasión: El desarrollo del método*, Barcelona, Icaria, 1990.
- STREHLER, Giorgio, *Un théâtre pour la vie*, Paris, Fayard, 1980.
- STRINDBERG, August, «La nueva fórmula», *Primer Acto*, 41 (mar. 1963), pp. 16-19.
- Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheaters*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1985.
- SUÁREZ GARCÍA, José Luis, «Sobre el teatro de Luis Riaza. Recuerdos clásicos en *El desván de los machos y el sótano de las hembras*», *Anales de la Literatura Española de Alicante*, 9 (1993), pp. 141-154.
- SUÁREZ RADILLO, Carlos Miguel, «Concepciones del montaje», *Acento Cultural*, 12-13 (jun. 1961), pp. 108-114.
- , «Unas notas sobre mi puesta en escena de *Historias para ser contadas*», *Primer Acto*, 35 (jun.-jul. 1962), pp. 10-13.
- , *Itinerario temático y estilístico del teatro contemporáneo español*, Madrid, Playor, 1976.
- T.U. DE MURCIA, «T. U. de Murcia», *Yorick*, 55-56 (dic. 1972), p. 10.

«T.U. de Murcia», *Primer Acto*, 119 (ab. 1970), pp. 36-38.

TÁBANO, «Castañuela 70 y su gira por Europa», *Yorick*, 48 (mayo-jun. 1971), pp. 15-17.

— , «Tábano. En su segundo retorno de Europa», *Primer Acto*, 141, (feb. 1972), pp. 73-74.

— , «Con Tábano, una reflexión en voz alta», *Primer Acto*, 172 (set. 1974), pp. 42-50.

— , «Escenografía y vestuario para una estética popular», en Equipo Pipirijaina [1975a, 39-44].

— , «Descentralizar el teatro: Otros públicos, otros circuitos, otras relaciones», en Equipo Pipirijaina [1975b, 45-58].

— , «Encuesta/censo al teatro de grupos», *Primer Acto*, 179-180-181 (verano 1975), pp. 110-111.

— , *Cambio de tercio*, Madrid, Editorial Campus, 1978, 158 pp.

— y MADRES DEL CORDERO, «Historia de un repiqueteo», *Primer Acto*, 125 (oct. 1970), pp. 36-40.

TABANQUE, «Encuesta/Censo al teatro de grupos», *Primer Acto*, 178 (mar. 1975), p. 63.

TALESNIK, Ricardo, «La pereza», *Primer Acto*, 105 (feb. 1969), p. 14.

TAMAYO, José, «El teatro español visto por un director», *Teatro*, 5 (mar. 1953), pp. 33-38.

— , «Teatro español popular», *Primer Acto*, 26 (set. 1961), pp. 22-23.

TATARKIEWICZ, Wladyslaw, «Mímesis: Historia de la relación del arte con la realidad» en *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 1987, pp. 301-324.

«Taula redonda. Semblança d'una generació», *Assaig de Teatre*, 2-3 (jul. 1995), pp. 17-27.

TÁVORA, Salvador «De Quejío a Alhucema», *Cuadernos El Público*, 35 (set. 1988), pp. 80-94.

— , «El teatro en el marco de las artes contemporáneas», *Primer Acto*, 237 (1991).

El Teatro de Buero Vallejo. Texto y espectáculo. Actas del III Congreso de Literatura Española y Contemporánea, Barcelona, Anthropos.

«Teatro en toda España», *Primer Acto*, 85 (1967), p. 72.

TEI, «El T.E.I. con graves dificultades económicas», *Primer Acto*, 150 (nov. 1972), pp. III-IV.

«TEI. Historia y método. Del TEM al Pequeño Teatro», *Primer Acto*, 142 (mar. 1972), pp. 10-31.

TEI, «Montaje de *Oh papá, pobre papá*», *Primer Acto*, 142 (mar. 1972), pp. 38-39.

TEIXIDOR, Jordi, «Brecht, hoy», *Yorick*, 41-42 (set. 1970), p. 55.

—, «Divertir. Comprender», *Primer Acto*, 133 (jun. 1971), p. 24.

—, «La impotencia», *Pipirijaina*, 6-7 (ag.-set. 1974), pp. 44-45.

—, *El drama, spectacle i transgressió: Elements de dramaturgia teórica*, Barcelona, Institut del Teatre, 1989.

THOMAS, Antonio, «*Mary d'Ous*», *Cuadernos para el Diálogo*, 117 (jun. 1973), pp. 54-55.

THOMPSON, James Robert, *Twentieth Century Scene Design. Its History and Stylistic Origins*, Ann Arbor, University Microfilms, 1974.

«*Tiempo del 98* en el CAPSA: Los Cátaros se profesionalizan», *Yorick*, 53 (jul.-ag. 1972), pp. 60-64.

TORDERA, Antonio, «Teoría y técnica del análisis teatral», en *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1989.

TORO, Alfonso de, y Wilfried FLOECK (eds.), *Teatro español contemporáneo. Autores y tendencias*, Kassel, Reichenberger, 1995.

TORO, Fernando de, *Semiótica del teatro: Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires, Galerna, 1987.

TORRE, Claudio de la, «Mi dirección de *La boda de la chica*», *Primer Acto*, 14 (mayo-jun. 1960), pp. 16-17.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, «Nota de introducción al teatro de Buero Vallejo», *Primer Acto*, 38 (dic. 1962), pp. 11-14.

—, «*La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca» *Cuadernos para el Diálogo*, 4 (en. 1964), pp. 35-36.

- , *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, «Construcción y sentido del teatro de Carlos Muñiz», *Anuario de Estudios Filológicos*, 9 (1986), pp. 295 - 316.
- , «La revista *Teatro*: una crónica del teatro español de los años cincuenta», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 19, 3 (1994), pp. 383-440.
- , «La sociedad española en los dramaturgos de la promoción realista (1949-1965)», en Vilches y Dougherty (coords. y eds.) [1996, 231-254].
- TOUZOUL, Melly, «L'éclairage», *Les voies...* [1975, 161-171].
- TRAPERO, Patricia, «La dialéctica teatral: Espacio y puesta en escena», en Graells y Hormigón (eds.) [1993, 270-284].
- «Tras el triunfo del T.N.U. en Nancy», *Yorick*, 5-6 (jul.-ag. 1965), pp. 26-27.
- «Tres años del Café-teatro en Madrid», *Primer Acto*, 136 (set. 1971), p. V.
- «Tres congresos: Gijón, Córdoba y Valladolid», *Primer Acto*, 119 (abril-1970), pp. 14-19.
- TRILLING, Ossia, «Directors who've set the pace», *World Theatre / Théâtre dans le Monde*, XVII (1968), pp. 59-87.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel, *La España del siglo XX* (vols. I-III), Barcelona, 1977a.
- , *Estudios de historia contemporánea*, Barcelona, 1977b.
- y José Antonio BIESCAS, *España bajo la dictadura franquista (1939-1975)*, Madrid, Barcelona, Labor, 1980.
- ÜBERSFELD, Anne, *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, Éditions Sociales, 1981.
- , *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.
- UCELAY, Margarita, «El club teatral Anfistora», en Dougherty y Vilches (coords. y eds.) [1992, 453-470].
- ULLÁN, José Miguel, «El T.E.U. o la desolación de la quimera», *Primer Acto*, 52 (mayo 1964), pp. 42-44.
- , «Teatro no profesional», *Primer Acto*, 57 (oct. 1964), p. 45.

- «Un investigador en temps de crisi. Xavier Fàbregas vist per Joaquim Molas», *Estudis Escènics* 30 (dic. 1988), pp. 9-22.
- «Una encuesta entre los escenógrafos españoles», *Primer Acto*, 67 (1965), pp. 8-11.
- UNAMUNO, Miguel de, «La regeneración del teatro español», *Primer Acto*, 58 (nov. 1964), pp. 4-13.
- URBANO, Victoria, *El teatro español y sus directrices contemporáneas*, Madrid, Editora Nacional, 1972.
- URRUTIA, Jorge, «De la posible imposibilidad de la crítica teatral y de la reivindicación del texto», en Díaz Borque y García Lorenzo (eds.) [1975, 269-291].
- VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia del teatro español*, Barcelona, Noguer, 1965.
- VALCARCE, Francisco, *Teatro contemporáneo: Un espacio para la investigación y la imaginación. Influencias e impregnaciones (Apuntes para una historia de la renovación escénica)*, Málaga, Universidad (Aula de Teatro), 1994.
- VALDIVIESO, Maria Teresa, *España: Bibliografía de un teatro silenciado*, Boulder/Colorado, Society of Spanish and Spanish American Studies, 1979.
- VALEMBOIS, Víctor, «El teatro de cámara en la posguerra española (su importancia, su fuerza, su debilidad)», *Segismundo*, 23-34 (1976), pp. 173-199.
- VALLS, Fernando, «El teatro español entre 1975 y 1985», *Las nuevas letras*, 3, 4 (1985), pp. 109-117.
- VAN DER NAALD, Anje C., *Nuevas tendencias en el teatro español. Matilla-Nieva-Ruibal*, Miami, Ediciones Universal, 1981.
- «Varias cuestiones serias a propósito de la obra de Gala», *Primer Acto*, 94 (mar. 1968), pp. 11-13.
- VÁZQUEZ ZAMORA, Rafael, «La cornada, de Alfonso Sastre en el Lara», *Ínsula*, 159 (feb. 1960), p. 15.
- , «Las tres hermanas, de Anton Chejov, en Dido», *Ínsula*, 160 (mar. 1960), p. 15.

- , «Vuelta y éxito de Valle-Inclán», *Ínsula*, 181(dic. 1961), p. 23.
- , «El cincuentenario de Strindberg en Madrid *Los acreedores*», *Ínsula*, 195 (feb. 1962), p. 15.

VEINSTEIN, André, *La mise-en-scène théâtrale*, Paris, Flammarion, 1955.

VELA CERVERA, Davi, *Salvador Bartolozzi (1822-1950): Ilustración gráfica. Escenografía. Narrativa y Teatro para niños*, Universidad de Zaragoza, 1996 (tesis doctoral).

VELTRUSKÝ, Jiry, «Drama as literature and performance», en Fischer-Lichte (ed.) [1985, 12-21].

VERA, Gerardo, «*El adiós del mariscal*. Mi aproximación escenográfica a una farsa», *Primer Acto*, 123-124 (ag.-set. 1970), pp. 75-76.

— , «El escenógrafo y los grupos de teatro independiente», *Pipirijaina*, 3 (mayo 1974), pp. 1-3.

VEYRAT, Miguel (entr.), «La soledad de un director de escena», en Hormigón (coord.) [1991, 180-186].

VIDAL i ALCOVER, Jaume, «Origen y composición del *Oratori per un home sobre la terra*», *Yorick*, 51 (en.-mar. 1971), pp. 17-18, 55.

— , «Nota preliminar», en Maria Aurèlia Capmany y Jaume Vidal i Alcover, *Ca, Barret! o Varietats de varietats i tot és varietat*, Palma de Mallorca, Editorial Moll, 1984, pp. 7-15.

VIDAL RODAS, Juan M., «*Los palos*», *Primer Acto*, 179-180-181 (verano 1975), pp. 46-47.

VILAR, Jean, «El Teatro Nacional Popular», *Primer Acto*, 26 (set. 1961), pp. 4-9.

— , «Introduction», a *La formation del acteur*, Paris, Olivier Perrin, 1993, pp. 5-8.

VILCHES, María Francisca, «Panorámica del teatro español en la década de los ochenta: Algunas reflexiones», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 17, 1-2 (1992), pp. 207-220.

— , «Arniches en la escena contemporánea: *Los caciques* bajo la dirección de José Luis Alonso (1960-1982)», en Ríos Carratalá (ed.) [1994, 35-47],

- , «Spain. Artistic Profile», *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, London, Routledge, 1994b, pp. 790-795, 798-803.
- , «El Teatro Nacional de Cámara y Ensayo. Auge de los grupos de teatro independiente (1960-1975)», en Peláez (ed.) [1995, 127-150].
- , «Teatro público / Teatro privado: Un debate abierto en el teatro español contemporáneo», en Vilches y Dougherty [1996, 369-387].
- , «Nuevos enfoques críticos para la historia del teatro español del siglo XX: Las páginas teatrales en la prensa periódica», *Homenaje a Martha Halsey*, Pennsylvania, Penn State University, 1997a, (en prensa).
- , «The Spanish Stage's Direction in the XX Century», en María Delgado (ed.), *Contemporary Theatre Review*, Manchester, 1997b (en prensa).
- y Dru DOUGHERTY, «La escena madrileña entre 1900 y 1936: Apuntes para una historia del teatro representado», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, 17, 1-2 (1992a), pp. 75-86.
- y — , «Federico García Lorca: Director de escena» en Dougherty y Vilches [1992, 241-251].
- y — (coords. y eds.), *Teatro, sociedad y política en la España del siglo XX*, *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 19-20 (1996).
- y — , *La escena madrileña entre 1926 y 1931. Un lustro de transición*, Madrid, Fundamentos, 1997.
- Y Luciano GARCÍA LORENZO, «El teatro español del siglo XX: Estado de la investigación y últimas tendencias», *Siglo XX/20th Century*, 1-2 (1984-1985), pp. 1-14.

VILLANUEVA, Darío, *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España/Espasa Calpe, 1992.

VILLEGAS, Juan, *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*, Minnesota, The Prisma Institute, 1988.

VINAVER, Michel, «Tres sesiones en el Actor's Studio», *Primer Acto*, 21 (mar. 1961), pp. 8-10.

- , «Stanislavski y Brecht», *Primer Acto*, 24 (jun. 1961), pp. 7-9.

- VITEZ, Antoine, *Le théâtre des idées*, Paris, Gallimard, 1991.
- VOLKER, Roloff y Harald WENTZLAFF (eds.), *Das spanische Theater. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Düsseldorf, Schwan Bagel, 1980.
- WEHLE, Philippa, *Le théâtre populaire selon Jean Vilar*, Avignon, Alain Barthélemy & Actes Sud, 1981.
- WEISS, Peter, «Catorce tesis a propósito del teatro documental», *Ínsula*, 238 (dic. 1968), pp. 27-29.
- WEKWERTH, Manfred, «Seis puntos sobre el “arrangement” narrativo de Brehct», *Primer Acto*, 64 (mayo 1965), pp. 25-28.
- , *Teatro e scienza: Riflessione per il teatro di oggi e di domani*, Roma, Bulzoni Editore, 1979.
- WELLEK, René, «El concepto de realismo en la investigación literaria», en René Wellek, *Conceptos de crítica literaria*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1968, pp. 169-191.
- WELLWARTH, George, *The New Wave Spanish Drama*, New York, University Press, 1970.
- WILSON, Carlos, «Un estreno del G.T.R. *El tintero* de Carlos Muñiz», *Ínsula*, 172 (mar. 1961), p. 15.
- WIRTH, Andrzej, «Grundformen des theatralischen Diskurses der Gegenwart», *Drama und Theater. Theorie - Methode - Gesichte*, München, Verlag Otto Sagner, 1991, pp. 629-641.
- «*Yerma*, en América Latina», *Primer Acto*, 178 (mar. 1975), pp. 56-57.
- YNDURÁIN, Domingo, «El debate de Almagro», *Primer Acto*, 182 (dic. 1979), pp. 74-82.
- YORICK, «La acertada trayectoria del T.E.U. del distrito», *Yorick*, 15 (mayo 1966), p. 11.
- ZATLIN, Phyllis, «Valle-Inclán en los escenarios franceses», en Schiavo [1993, 97-101].
- , «Encuesta sobre el teatro madrileño de los años 70», *Estreno*, 6, 1 (primavera 1980), pp. 11-22.
- ZELLER, Loren L., «La evolución técnica y temática en el teatro de Carlos Muñiz», *Estreno*, 2, 2 (1976), pp. 41-49.

ZOLA, Emile, «El naturalismo en el teatro», *Primer Acto*, 67 (1965) pp. 4-7.

X. 2. BIBLIOGRAFÍA EN PRENSA NO ESPECIALIZADA

ACOSTA, José María, «Ricardo Salvat: *Os vellos...*, de Castelao, una obra clave para el teatro popular español», *El Ideal Gallego* (3.11.1974).

ADAME, Serafin, «Teatro Cómico: Estreno de *Oración de la tierra*», *Pueblo* (10.1.1973).

AGRUPACIÓN CULTURAL O FACHO, «O teatro galego, hoxe», *La Voz de Galicia* (16.3.1975).

ALONSO DE LOS RÍOS, Carlos, «Un método para un teatro distinto», *Triunfo* (25.5.1968).

ALONSO, José Luis, *La Vanguardia Española* (14.3.1989).

ÁLVAREZ, Carlos Luis, «*Oratorio*, del Grupo Lebrijano», *Arriba* (19.10.1971).

—, «Zarzuela: *Un informe para una academia y El pupilo quiere ser tutor*», *Arriba* (4.11.1971).

ÁLVAREZ, Tascón, «El teatro independiente gallego en busca de sus señas de identidad. Charla con Manuel Lourenzo», *El Ideal Gallego* (Coruña) (23.1.1976).

ARMENTERAS, Antonio de, «Los Estrenos. Capsa. *Guadaña al resucitado*, de Ramón Gil Novales», *La Prensa* (18.12.1969).

ARTÍS-GENER, A., «La plástica de Ricard Salvat», *Tele-estel* (3.2.1968).

BARDÓN, Diego, «Ceremonial y flamenco», *Informaciones*, (7.2.1973).

BARO QUESADA, José, «Feliz estreno de *La murga* en el Teatro Marquina», *ABC* (10.3.1974).

BENACH, Joan Anton, «*Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu», *El Correo Catalán* (13.1.1968).

—, *El Correo Catalán* (8.5.1969).

—, «Gil Novales y su guadaña contra el cacique», *El Correo Catalán* (9.11.1969).

—, «*Mort de dama*, un novelista en el escenario», *El Correo Catalán* (18.10.1970).

—, «*Un home és un home* con la otra distanciación», *El Correo Catalán* (22.11.1970).

- (entr.), «Juan Antonio Hormigón o la actualidad del señor B. B.», *El Correo Catalán* (27.4.1975).
- , «Un convincente *Mann ist Mann*», *El Correo Catalán* (18.5.1975).
- BONET, Laureano, «El teatro popular en Barcelona», *Destino* (2.11.1963).
- BURGOS, Antonio, «Alfonso Jiménez, Oración civil por la tierra andaluza», *Triunfo* (13.1.1973).
- BURMAN, Conchita, «"Papy" of Arts», *Guidepost*, (29.10.1976).
- CANDEL, Francesc, «Teatro en las tabernas», *Destino* (14.5.1960).
- CAPMANY, Maria Aurèlia, «Lo popular, la popularidad y el prestigio de producto mayoritario», *Triunfo* (18.8.1973).
- , «Esperpento de Sevilla, en el Capsa», *Triunfo* (1.9.1973).
- , «José Luis Gómez y Peter Handke, en el CAPSA de Barcelona», *Triunfo* (13.10.1973).
- CARANDELL, Luis, «Café-concert 1969: *Manicomio de verano o la felicidad de vender y comprar*», *Triunfo* (7.6.1969).
- CARMONA RISTOL, Ángel, «Brecht en España», *La Vanguardia Española* (27.10.1966).
- CARREÑO, Pedro, «Renovación del teatro español. Orientaciones escénicas de Felipe Lluch», *Tajo* (23.11.1940).
- CARRIÓN, Ignacio, «La gran escenografía de Sigfrido Burmann», *Blanco y Negro*, (27.3.1971).
- CASAS, Ángel (entr.), «Fabià Puigserver, escenògraf», *Tele-Estel* (12.4.1968).
- CASTELLS, Joan, «El inmortal», *Destino* (30.3.1973).
- CASTELLS, Joan, «Un Brecht realmente muy brechtiano», *Diario de Barcelona* (11.5.1975).
- CLAVER, José María, «*Las tres hermanas*, de Chejov, en el María Guerrero», *Ya* (24.4.1973).
- CORBALÁN, Pablo, «*Las tres hermanas*, de Anton Chejov», *Informaciones* (27.4.1973).
- CORBERO, Salvador, «Reflexión en tres dimensiones», *Hoja del lunes* (10.5.1971).
- CHAO, Ramón, «*Quejío*, en París», *Triunfo* (27.5.1972).

- , «Teatro Español en la Sorbona», *Triunfo* (23.12.1972).
- DELGADO, Jaime, «*Un home és un home*», *Solidaridad Nacional* (20.11.1970).
- , «*El tuerto es rey*», *Solidaridad Nacional* (8.5.1971).
- DEMETRIO, Enrique, «Drama in the People's Language», *Herald Tribune* (2.3.1973).
- DIETERICH, Genoveva, «Spanien. Der Erfolg des "unabhängigen Theaters"», *Theater Heute* (6.6.1974).
- DÍAZ PLAJA, Aurora, «El teatro infantil, un *Tirant* redivivo», *La Vanguardia Española* (21.2.1969).
- DÍEZ-CRESPO, Manuel, «Estreno de *Oración de la tierra*», *El Alcázar* (10.1.1973).
- ESQUIVEL, Francisco, «*La Murga*, un espectáculo esencialmente popular», *El Correo de Andalucía* (20.5.1976).
- FÀBREGAS, Xavier, «Teatro Romera: *Ronda de mort a Sinera*, de S. Espriu», *Presencia* (9.10.1965).
- FARRERAS, Martí, «*L'Hort dels Cirerers*», *Destino* (9.4.1960).
- , «*Assumpció de Madona Santa Maria*», *Destino* (19.10.1963).
- , «*Rinoceronte*, de Ionesco», *Destino* (26.10.1963).
- , «*El jardín de los cerezos*», *Destino* (2.11.1963).
- , «*L'Òpera de tres rals*», *Destino* (23.11.1963).
- , «*Vent de garbí i una mica de por*», *Tele-Exprés* (15.6.1965).
- , «*Ronda de mort a Sinera*», *Tele-Exprés* (2.10.1965a).
- , «Un poeta en el escenario», *Tele-Exprés* (2.10.1965b).
- , «*Ronda de mort a Sinera*», *Tele-Exprés* (12.11.1966).
- , «Una nueva versión de *L'auca del senyor Esteve*», *Tele-Exprés* (3.12.1966).
- , «Històries del calm i la fam», *Tele-Exprés* (28.6.1967).
- , «*Primera història d'Esther*, de Salvador Espriu», *Tele-Exprés* (12.1.1968).
- , «*Guadanya al resucitado*», *Tele-Exprés* (8.11.1969).
- , «Una gran farsa tragicómica de Gil Novales», *Tele-Exprés* (18.12.1969).
- , «Una tragicomèdia en la millor tradició del teatre castellà», *Tele-Estel* (26.12.1969).
- , «*Mort de dama*, una novela en el escenario», *Tele-Exprés* (17.10.1970).

— , «*Un home és un home*», *Tele-Exprés* (20.11.1970).

— , «El alucinante juego de símbolos de *El tuerto es rey*», *Tele-Exprés* (8.5.1971).

FLAQUER, José Antonio, «Estreno de *Ronda de mort a Sinera*, en el Beatriz », *El Noticiero Universal*. (19.5.1966).

— , «La compañía de la Escuela de Arte Dramático Adrià Gual, en el María Guerrero», *El Noticiero Universal*, (3.10.1966).

FUENTES AGUILAR, Mario, «Teatro Estudio Lebrijano en el Centro Dramático I de Madrid», *ABC* (Sevilla), (15.12.1968).

GACIÑO, José Antonio, «Las Madres del Cordero: destrucción de la sub-cultura», *Triunfo* (12.12.1970).

— , «Teatro Circo: Nueve años de intenso trabajo», *El Ideal Gallego* (Coruña) (4.11.1976).

GALÁN, Diego, «El TEI ¿Reinar después de morir?», *Triunfo* (7.10.1972).

— y Fernando LARA, «El TEI, una nueva mentalidad», *Triunfo* (11.12.1971).

— y — , «Tábano y las puertas de Europa», *Triunfo* (13.5.1972).

— y — , «Antonio Gala, de la justicia a la esperanza», *Triunfo* (16.12.1972).

GARCÍA PAVÓN, Francisco, «Los teatros de Madrid», *Destino* (11.12.1965).

— , «Los teatros de Madrid», *Destino* (7.5.1966).

— , «Los teatros de Madrid», *Destino* (18.6.1966).

— , «*Misterio de dolor*, en el María Guerrero», *Arriba* (5.10.1966).

— , «*Aleluyas del señor Esteban*, en el María Guerrero», *Arriba* (20.10.1966).

— , «*Los bajos fondos*, de Máximo Gorki, en el Teatro María Guerrero», *Destino* (9.3.1968).

GASCH, Sebastián, «Acercamiento a Ricard Salvat», *Destino* (9.3.1968).

— , «Varietats en la Cova del Drac», *Destino*, (28.6.1969).

— , «Consideraciones en torno a Ricard Salvat», *Diario de Barcelona* (30.8.1970).

GÓMEZ PICAZO, Elías, «Festival Internacional: *Oratorio*, Teatro Lebrijano», *Madrid*, (18.10.1971).

GUERRA, Antonio, «Por primera vez en España, hoy se estrena en Puebla de Cazalla *Oración en la tierra*», *El Correo de Andalucía* (12.12.1972).

IGLESIAS FEIJOO, Luis, «Sobre el teatro de Buero», *Triunfo*, 546 (17.3.1973).

INTERINO, «En el teatro Capsa, *Quejío*», *Solidaridad Nacional*, 20.8.1972.

J.P.Q., «Peter Handke, de la mano de Producciones Gómez-Fitzí», *Informaciones* (4.11.1971).

J.T., «*La Murga*, en la Sala Cadarso», *Arriba* (30.5.1976).

JAUME, «*Els herois i las grandesas*, por la EADAG en el Auditorio de la Caja de Ahorros», *El Correo Catalán* (15.8.1970).

JIMÉNEZ ROMERO, Alfonso, «Alfonso Jiménez (Morón, Lebrija, Arahal), al Festival de Nancy», *El Correo de Andalucía*, (19.3.1971).

JOULLA (entr.), «Josep Tremoleda parla del “Teatre per a Nois i Noies”, que organitza “Cavall Fort”», *Tele-estel* (12.1.1968).

JOVER, Rafael, «Éxito de *El inmortal*, por el Grupo de Teatro Libre», *Ciudad* (Santander), (7.11.1972).

LARA, Fernando y Diego GALÁN, «José Luis, lenguaje, orden y dolor», *Triunfo*, 549 (7.4.1973).

LÓPEZ SANCHO, Lorenzo, *ABC*, (26.3.1970).

LLORCA, Concha, «El café-teatro en París», *Triunfo*, 553 (5.5.1973).

LLOVET, Enrique, «*Los acreedores*, de August Strindberg, en el Valle-Inclán», *ABC* (20.12.1962).

—, *Informaciones* (18.10.1968).

MANEGAT, Julio, «Los cinco años de la Escuela de Arte Adrià Gual», *El Noticiero Universal* (16.6.1965).

—, «La impresionante *Ronda de mort a Sinera*, de Espriu», *El Noticiero Universal* (2.10.1965).

—, «Una estupenda presentación de teatro de los siglos XV y XVI», *El Noticiero Universal* (28.12.1965).

—, «*Las Balades del clam i la fam*», *El Noticiero Universal* (28.6.1967).

— , «De nuevo, la patética y lírica palabra de Espriu», *El Noticiero Universal* (11.1.1968).

— , «Pues, sí, hay dramaturgos en España», *El Noticiero Universal* (8.11.1969).

— , «La importancia de una experiencia teatral», *El Noticiero Universal* (29.5.1970).

— , «La narrativa, materia teatral», *El Noticiero Universal* (24.10.1970).

— , «Donde Brecht empieza a ser Brecht», *El Noticiero Universal* (20.11.1970).

— , «La incompreensión y el misterio», *El Noticiero Universal* (8.5.1971).

— , «Y B. Brecht es siempre B. Brecht», *El Noticiero Universal* (9.5.1975).

MARQUERÍE, Alfredo, «*Oratorio*, de Jiménez Romero, por el Grupo Lebrijano», *Pueblo*, (19.10.1971).

MARTORELL, Maria, «Primer teatro. III Ciclo Cavall Fort», *Destino* (23.3.1968).

MELENDRES, Jaume, «El largo viaje desde Grotowski», *Tele-exprés* (29.4.1975).

MÉNDEZ-LEITE, Fernando, «*La murga*, un Ulises ibérico de tercera regional», *Fotogramas*, (19.4.1974).

MILLAS, Jaime, «Balance de un ciclo de teatro valenciano», *Triunfo*, 660 (24.5.1975),.

MOIX, Terenci, «*Ronda de mort a Sinera*», *Mundo Diario* (5.7.1975).

MONEGAL, Fernando, «*Fedra*, finalmente un gran suceso», *Nuevo Fotograma* (7.7.1972).

— (entr.), «Eliminación de la Escuela “Adrià Gual”», *La Vanguardia Española* (6.3.1975).

MONLEÓN, José, «Esta vez, en el Español», *Triunfo* (10.12.59).

— , «Los riesgos del teatro de Chéjov», *Triunfo* (10.3.1960).

— , «La temporada 60-61 en los teatros oficiales», *Triunfo*, (30.8.1960).

— , «María Guerrero: Chéjov, Ionesco y Calderón para empezar», *Triunfo* (29.9.1960).

— , «Buen comienzo en el María Guerrero», *Triunfo* (3.11.1960).

— , «García Lorca y su mito», *Triunfo* (25.1.1964).

- , «"Otro" Lope: *Caballero de Milagro*, en el Español», *Triunfo* (1.4.1964).
- , «La sonata de los espectros, de Strindberg», *Triunfo* (15.4.1964).
- , «*Golfus de Roma*, comedia musical», *Triunfo* (2.5.1964).
- , «Un teatro sicológico», *Triunfo* (9.5.1964).
- , «Una vocación de austeridad», *Triunfo* (18.7.1964).
- , «*Después de la caída*, de Miller», *Triunfo* (23.1.1965).
- , «*A Electra le sienta bien el luto*», *Triunfo* (13.11.1965).
- , «¿*Quién quiere una copla del Arcipreste de Hita?*», *Triunfo* (11.12.1965).
- , «Nieva, revolución en la escenografía española», *Triunfo* (22.1.1966).
- , «Los dilemas de Marsillach», *Triunfo* (5.2.1966).
- , «Ya podemos hablar del nacional de cámara», *Triunfo* (12.2.1966).
- , «Del cante al flamenquismo», *Triunfo* (19.3.1966).
- , «Dicen que está muerto Valle Inclán», *Triunfo* (30.4.1966).
- , «*El cepillo de dientes*, de Jorge Díaz», *Triunfo* (28.5.1966).
- , «La "adriá gual" en el nacional de cámara», *Triunfo* (4.6.1966).
- , «Marsillach deja el Español», *Triunfo* (18.6.1966).
- , «Ha llegado Bertold Brecht», *Triunfo* (15.10.1966).
- , «¿Qué es Teatro Nuevo?», *Triunfo* (19.11.1966).
- , «Vocación, profesión y técnica», *Triunfo* (3.12.1966).
- , «Cuento para la hora de acostarse», *Triunfo* (10.12.1966).
- , «Antonio y la "danza moderna"», *Triunfo* (17.12.1966).
- , «1966, las dificultades de un balance», *Triunfo* (21.1.1967).
- , «Don Ramón: esperpento y farsa», *Triunfo* (4.2.1967).
- , «El espectáculo de los clásicos», *Triunfo* (11.2.1967).
- , «Veinte años después», *Triunfo* (4.2.1967).
- , «Brecht, público y crítica», *Triunfo* (1.4.1967).

- , «Brecht, un recién llegado», *Noticias Médicas* (13.4.1967).
- , «La hora de Antonin Artaud», *Triunfo* (7.10.1967).
- , «Beatriz: un programa Brecht», *Triunfo* (18.11.1967).
- , «Shakespeare, por Zeffirelli», *Triunfo* (6.1.1968).
- , «Lope de Vega. En busca del vodevil», *Triunfo* (11.5.1968).
- , «Otro teatro: *Marat-Sade*», *Triunfo* (12.10.1968).
- , «*Vent de garbí i una mica de por*», *Triunfo* (28.12.1968).
- , «*Las criadas*, de J. Genet», *Triunfo* (15.3.1969).
- , «Un excelente ejemplo de teatro-cabaret», *Triunfo* (22.3.1969).
- , «El primer Max Frisch, también en Barcelona», *Triunfo* (29.3.1969).
- , «Cuando empieza a hablarse en España de los café-teatro», *Triunfo* (28.6.1969).
- , «España: cien grupos de cámara», *Triunfo* (26.7.1969).
- , «Escuelas y centros de investigación», *Triunfo* (2.8.1969).
- , «Tartufo 69. Del hipócrita al ejecutivo», *Triunfo* (18.10.1969).
- , «La visita de un escritor maldito, San Genet», *Triunfo* (8.11.1969), pp.

18-23.

- , «Ante una posible política teatral», *Triunfo* (22.11.1969).
- , «*Aristófanes*, en el Español», *Triunfo* (3.1.1970a).
- , «Del cero a la expectación», *Triunfo* (3.1.1970b).
- , «Teatro independiente», *Triunfo* (9.5.1970).
- , «¡*Oh, qué bonita es la guerra!*», *Triunfo* (20.6.1970).
- , «Grotowski, los problemas de un monstruo sagrado», *Triunfo* (25.7.1970).
- , «Premios con estreno», *Triunfo* (29.8.1970).
- , «*Castañuela 70*, una revista crítica ... de cámara y ensayo», *Triunfo* (5.9.1970).
- , «*La dama del olivar*, de Tirso de Molina - J. A. Hormigón», *Triunfo* (12.9.1970).
- , «Para empezar: cualquier tiempo pasado no ha pasado del todo», *Triunfo* (24.10.1970).

- , «Un gran texto polaco y un triunfo de Els Joglars», *Triunfo* (31.10.1970).
- , «Lebrija: Una lección», *Triunfo* (28.11.1970).
- , «María Guerrero: *Romance de lobos*, de Valle-Inclán», *Triunfo* (5.12.1970).
- , «Teatro independiente», *Triunfo* (12.12.1970).
- , «El tortuoso camino hacia el teatro europeo», *Triunfo* (26.12.1970).
- , «Español: Una originalísima *Medea*, entre la magia y la razón», *Triunfo* (20.2.1971a).
- , «Barcelona: Un teatro marginal», *Triunfo* (20.2.1971b).
- , «*Sabor a miel*», *Triunfo* (17.4.1971).
- (entr.), «Con Tábano, tras la gira europea», *Triunfo* (8.5.1971), pp. 38-

39.

- , «En Lebrija, con los de Oratorio», *Triunfo* (1.5.1971).
- , «María Guerrero: *El círculo de tiza caucásico*», *Triunfo* (8.5.1971).
- , «Los pateos del Marquina», *Triunfo* (6.6.1971).
- , «*Tiempo del 98*», *Triunfo* (12.6.1971).
- , «*Tiempo del 98*», *Triunfo* (26.6.1971).
- , «Con Els Joglars después de *El joc*», *Triunfo* (27.11.1971).
- , «Luces de festival», *Triunfo* (13.12.1971).
- , «*Yerma*, el espectáculo de lo insólito», *Triunfo* (31.12.1971).
- , «Kopit, en el Pequeño Teatro», *Triunfo* (29.1.1972), pp. 47-48.
- , «*Lysístrata*, una nueva Grecia», *Triunfo* (19.2.1972).
- , «*Sócrates*, una lección política», *Triunfo* (26.2.1972).
- , «La batalla de Bernarda Alba», *Triunfo* (4.3.1972a).
- , «*Quejío*, un espectáculo serio», *Triunfo* (4.3.1972b).
- , «A la búsqueda de una pantomima popular», *Triunfo* (25.3.1972).
- , «*Misericordia*, renovada polémica sobre Galdós», *Triunfo* (1.4.1972).

- , «La Fedra de Unamuno en jira por España», *Triunfo* (15.4.1972).
- , «Un estilo para el café-teatro», *Triunfo* (8.7.1972).
- , «Después de *El retaule del flautista*», *Triunfo* (9.9.1972).
- , «Goldoni - Guerrero Zamora», *Triunfo* (4.11.1972).
- , «La muerte de Danton», *Triunfo* (23.12.1972).
- , «*El Fernando*, un espectáculo colectivo», *Triunfo* (6.1.1973).
- , «Tres espectáculos del Teatro Independiente catalán», *Triunfo* (27.1.1973).
- , «Un público en busca de autor», *Triunfo* (10.2.1973), pp. 32-35.
- , «Una auténtica sesión experimental», *Triunfo* (17.2.1973).
- , «*La señorita Julia*, espectáculo polémico», *Triunfo* (24.2.1973).
- , «*La piedad* y lo que pasa», *Triunfo* (3.3.1973).
- , «El caso de Valencia», *Triunfo* (31.3.1973).
- , «*Gaspar*, la alienación de la palabra», *Triunfo* (14.4.1973).
- , «*Mary d'ous* y el lg. escénico», *Triunfo* (21.4.1973).
- , «Ionesco y Brecht, dos viejos enemigos», *Triunfo* (28.4.1973).
- , «*Mary d'ous*», *Triunfo* (5.5.1973a).
- , «Un clásico: Anton Chejov», *Triunfo* (5.5.1973b).
- , «Formidable: *La boda de los pequeños burgueses*», *Triunfo* (26.5.1973).
- , «Inteligente y divertido, *Arniches Super-star*», *Triunfo* (30.6.1973).
- , «*Marta la piadosa*», *Triunfo* (28.7.1973).
- , «Latino-américa: un concepto de teatro popular», *Triunfo* (15.9.1973).
- , «*Parece cosas de brujas*», *Triunfo* (16.2.1974).
- , «Ruzante, en el TEI», *Triunfo* (23.2.1974).
- , «*La murga*, un excelente espectáculo», *Triunfo* (16.3.1974).
- , «Valencia: un Escalante actualizado», *Triunfo* (6.4.1974).
- , «*Danzón de exequias*, por Ditirambo», *Triunfo* (13.4.1974).
- , «TEI: *Mambrú se fue a la guerra*», *Triunfo* (27.4.1974).

- , «TEI/¡Oh, papá, pobre papá...!», con un final cambiado», (1.6.1974).
- , «Tábano, otra vez», *Triunfo* (4.5.1974).
- , «Ni gallinas ni camellos», *Triunfo* (8.6.1974).
- , «Historia de un pechicidio, de Lauro Olmo», *Triunfo* (3.8.1974).
- , «Con Rodríguez Méndez, ante el posible estreno de *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*», *Triunfo* (17.8.1974).
- , «Francisco Nieva», *Triunfo*, 622 (31.8.1974), pp. 34-35.
- , «Métodos para la “creación colectiva”», *Triunfo* (8.9.1974).
- , «Volpone, visto por Akelarre», *Triunfo* (14.9.1974).
- , «Las mariposas, en el Festival Internacional», *Triunfo* (9.11.1974a).
- , «Pasodoble, de Miguel Romero Esteo», *Triunfo* (9.11.1974b).
- , «Marcha atrás», *Triunfo* (26.11.1974).
- , «El retablo del flautista, segundo y definitivo intento», *Triunfo* (30.11.1974).
- , «Tennessee Williams, en el Pequeño Teatro», *Triunfo* (14.12.1974).
- , «Goliardos», *Triunfo* (4.1.1975).
- , «Los quince años incumplidos de la Adriá Gual» *Triunfo* (1.3.1975).
- , «Un nuevo Serrallonga», *Triunfo* (15.3.1975).
- , «Un estreno de Jesús Campos», *Triunfo* (29.3.1975).
- , «Un Chejov valenciano», *Triunfo* (12.4.1975).
- , «Teatro valenciano 1975», *Triunfo* (10.5.1975), pp. 57-59.
- , «Nancy: *Los palos*, de La Cuadra», *Triunfo* (24.5.1975).
- , «Una *Semana trágica* diferente», *Triunfo* (31.5.1975a).
- , «Roy Hart, la muerte de un maestro», *Triunfo* (31.5.1975b).
- , «Tábano: *La ópera del bandido*», *Triunfo* (6.3.1976).
- , «El TEI y su nueva versión de Dürrenmatt», *Triunfo* (20.3.1976).
- , «Un local para el teatro independiente», *Triunfo* (10.4.1976).

- , «Adiós, adiós, Pequeño Teatro» *Triunfo* (15.5.1976).
- MONEGAL, Fernando (entr.), «Eliminación de la escuela Adrià Gual», *La Vanguardia Española* (6.3.1975).
- MORALES, María Luz, «Octavo Ciclo de Teatro Latino», *Diario de Barcelona* (2.10.1965).
- , «La compañía titular Adrià Gual presenta *L'auca del Senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol», *Diario de Barcelona* (4.12.1966).
- , «La compañía titular catalana Adrià Gual, presenta *La bona persona de Sezuan* de Bertolt Brecht, en versión catalana de Carmen Serrallonga», *Diario de Barcelona* (23.12.1966).
- , «La Escuela de Arte Dramático "Adrian Gual" presenta *Balades del clam i la fam*», *Diario de Barcelona* (2.7.1967).
- , «La E.A.D.A.G. presenta *Guadaña al resucitado*, de Ramón Gil Novales», *Diario de Barcelona* (12.11.1969).
- , «Representación de *Guadaña al resucitado*, de Ramón Gil Novales», *Diario de Barcelona* (20.12.1969).
- NIEVA, Francisco, «El mayúsculo Fausto de la Salpêtrière», *Triunfo*, 665 (28.6.1975).
- OLANO, Antonio D., «Oración de la tierra, de A. Jiménez Romero», *Cine en 7 días* (20.1.1973).
- PASTOR (entr.), «Ante la representación de *La primera historia d'Esther*», *La Voz de España* (4.1.1968).
- PECCI, Cesare, «Lorca y el flamenco, en Italia», *Triunfo*, 94 (21.3.1964).
- PEDRET MONTAÑOLA, Joan, «*Vent de garbí i una mica de por*», *La Vanguardia Española* (17.6.1965).
- , «Teatro Romea. Estreno de *Mort de dama*, de Llorenç Villalonga», *La Vanguardia Española* (17.10.1970).
- , «*Un home és un home*, de Bertolt Brecht», *La Vanguardia Española* (21.11.1970).
- PÉREZ COTERILLO, Moisés, «Una trilogía sobre la tierra andaluza», *Tele-Exprés* (30.1.1973).

PÉREZ, Roberto, «El *Espectáculo Cántaro* impresionó al público», *Información* (Alicante) (1.3.1968).

PÉREZ DE OLAGUER, Gonzalo, «*Guadaña al resucitado*, de Alberto Gil Novales», *Mundo Diario* (29.11.1969).

— , «*Els herois i les grandeses*, de “Pitarra” y E. Carreras», *Mundo Diario* (8.8.1970).

— , «*Quejío*, flamenco que sobrecoge», *Mundo Diario* (26.8.1972).

— , «Muerte de una escuela», *Mundo Diario* (5.4.1975).

PITA, Luis y Juan Antonio GACIÑO, «Teatro Circo: nueve años de intenso trabajo», *El Ideal Gallego*, (4.11.1976).

PLA, José, «El teatro moderno», *Destino* (6.4.1963).

PRADA, R., «Sófocles-Edip-Riba-Grotowski en la Cúpula del Coliseum», *El Correo Catalán* (28.5.1970).

PREGO, Adolfo, «*Oratorio*, en el Festival Internacional de Teatro de Madrid», *ABC*, (19.10.1971).

— , «Teatro hispano-alemán», *ABC* (4.11.1971).

R., «A l'avant-garde du théâtre catalan: *Primera historia d'Esther*, de Salvador Espriu», *L'Independent* (9.1.1968).

RODA, Frederic, «*La pell de brau*», *Destino* (23.3.1963).

— , «Joglars, compañía de mimo y pantomima», *Destino* (2.5.1964).

— , «*La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca», *Destino* (16.1.1965).

— , «Els Joglars», *Destino* (13.2.1965).

— , «Un nueva arquitectura teatral III», *Destino* (6.3.1965).

— , «La ópera de tres peniques», *Destino* (13.3.1965).

— , «*La Passió*, de Horta», *Destino* (27.3.1965).

— , «*Vent de garbi i una mica de por*», *Destino* (26.6.1965).

— , «Los días de mucho teatro», *Destino* (16.10.1965).

— , «*L'encens i la carn*», *Destino* (8.1.1966).

— , «*Edipo en Hiroshima*, de Luigi Candoni», *Destino* (22.1.1966).

— , «Los teatros de Madrid», *Destino* (19.2.1966).

— , «*Espectáculo Ethel rojo*», *Destino* (26.2.1966).

- , «*La dama duende*, de Calderón de la Barca», *Destino* (13.8.1966).
- , «*La rosa de papel*», *Destino* (5.11.1966a).
- , «Teatre de prop», *Destino* (5.11.1966b).
- , «*L'auca*, a medio camino», *Destino* (10.12.1966).
- , «La bona persona de Sezuán, de Brecht», *Destino* (31.12.1966).
- , «*El cumpleaños de la tortuga*, de Garineri y Giovannini», *Destino* (21.1.1967).
- , «Els dialegs d'en Ruzzante» *Destino* (18.3.1967).
- , «*Antígona 66*», *Destino* (3.6.1967).
- , «Els Joglars en Jeunes Mimes, de Zurich», *Destino* (1.7.1967).
- , «Preludios a la temporada», *Destino* (23.9.1967).
- , «*Adria Gual i la seva epoca*, montaje de Ricard Salvat», *Destino* (7.10.1967).
- , «*El rey Lear*, de Shakespeare», *Destino* (28.10.1967)
- , «*Nuestra Historia d'Esther*», *Destino* (3.22.1968).
- , «*Ronda de mort a Sinera*», *Destino* (2.3.1968).
- , «*Crist, Misteri*, de Urdeix y Montáñez», *Destino* (6.4.1968).
- , «*Las mujeres sabias*, de Molière», *Destino* (4.5.1968).
- , «*Dones, flores i pitances*, de Maria Aurelia», *Destino* (11.5.1968).
- , «*Espectáculo Cátaro*, de Alberto Miralles», *Destino* (15.6.1968).
- , «XI Ciclo de Teatro Latino. *Historias del desdichado Juan de Buenalma*», *Destino* (12.10.1968).
- , «Concert irregular, de Brossa-Santos», *Destino* (19.10.1968).
- , «*Marat-Sade*», *Destino* (26.10.1968).
- , «*El diari*, de Els Joglars», *Destino* (2.11.1968).
- , «Inauguración del Calderón de la Barca, *Pedro de Urdemalas*, de Miguel de Cervantes», *Destino* (9.11.1968a).
- , «*Vent de garbí i una mica de por*», *Destino* (9.11.1968b).
- , «*Los delfines*, de Jaime Salom», *Destino* (8.2.1969).

— , «El cabaret catalán, *Manicomi d'estiu*, de Vidal i Alcover», *Destino* (25.2.1969).

— , «*Las criadas*, de Jean Genet», *Destino* (1.3.1969).

— , «El Grupo d'Horta», *Destino* (12.4.1969).

RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María, «La Pipironda cumple 5 años e inicia una segunda época», *Presencia* (15.5.1965).

— , «Un acontecimiento teatral: Salvat, Sinera y Espriu», *Noticiero Universal* (10.12.1965).

— , «Eso del realismo épico», *Noticiero Universal* (6.8.1965).

— , «Cuestión sobre el tapete: Brecht», *Noticiero Universal* (15.9.1965).

SAGARRA, Joan de, «*L'auca del senyor Esteve*, de Santiago Rusiñol», *El Correo Catalán* (4.12.1966).

— , «*La bona persona de Sezuam*», *El Correo Catalán* (28.12.1966).

— , «Grotowski, en la Cúpula», *Tele-exprés* (2.6.1970).

— , «*Tiempo de 98*», *Tele-exprés* (26.9.1972).

— , «*Mary d'Ous*», *Tele-exprés* (4.2.1973).

SALADRIGAS, Roberto, «Escuela de Arte Dramático Adrià Gual», *Correo Catalán* (4.7.1965).

SALCEDO, Emilio, «*La murga*, de Díaz Velázquez y Jiménez Romero, en el teatro Valladolid», *El Correo de Castilla* (3.3.1974).

SALGADO, Xavier, «Charla con el director del grupo Ditea de teatro», *La Voz de Galicia*, (Coruña) (8.3.1975).

SALVAT, Ricard, «El realismo épico y nuestra circunstancia», *El Noticiero Universal* (20.8.1965).

— , «Directors d'escena? Creadors teatrals, autors d'espectacles...», *Tele-estel* (5.12.1969).

— , «Meyerhold llega a España de la mano de J. A. Hormigón», *Tele-exprés* (26.1.1971).

— , «La gran ceremonia de la confusión teatral», *Tele-exprés* (9.3.1971).

— , «Por los escenarios de Madrid», *Tele-exprés* (6.4.1971).

— , «Alrededor del grupo “Esperpento” de Sevilla», *Tele-exprés* (25.5.1971).

— , «Alrededor del teatro popular y de *La vendimia de Francia*, de José María Rodríguez Méndez», *Tele-exprés* (1.2.1972).

— , «*Berenaveu a les fosques*, de Jospe M. Benet», *Tele-exprés* (8.2.1972).

— , «La cartelera madrileña y un 25 de febrero», *Tele-exprés* (29.2.1972).

— , «La cartelera madrileña: *Yerma*, un espectáculo polémico», *Tele-exprés* (7.3.1972).

— , «Tres días en el teatro de las Naciones de París», *Tele-exprés* (2.5.1972).

— , «Descubrimiento de un gran creador teatral: Miguel Romero Esteo», *Tele-exprés* (17.10.1972).

— , «*El Fernando*, creación colectiva del Seminario de la Universidad de Murcia», *Tele-exprés* (24.10.1972).

— , «El Teatro-Circo de La Coruña», *Tele-exprés* (26.12.1972).

— , «Visualizaciones de textos de brechtianos», *Diario de Barcelona* (28.4.1974).

SÁNCHEZ COSTA, J. J., «*Mort de dama*, nueva demostración escénica de la Adrià Gual», *El Noticiero Universal* (19.10.1970).

SANS, Santiago, «*Amics i coneguts* y Nuria Espert», *Destino* (24.5.1969).

— , «Ca-Barret», *Destino* (5.7.1969).

— , «*Guadaña al resucitado*», *Destino* (15.11.1969).

— , «Els Joglars, entre el juego y la investigación», *Destino* (17.1.1970).

— , «*El retaule del flautista*», *Destino* (7.2.1970).

— , «A la búsqueda de una nueva relación espectáculo-público» *Destino* (14.3.1970).

— , «*Oratori per un home sobre la terra*», *Destino* (21.3.1970).

— , «En torno a *Oratori*», *Destino* (18.4.1970).

— , «*Espectáculo collage*, y stop», *Destino* (30.5.1970).

— , «Acerca de un *Edip*», *Destino* (6.6.1970).

— , «*Castañuela 70*», *Destino* (8.8.1970a).

— , «Divertimento popular con Pitarra», *Destino* (8.8.1970b).

- , «Nuevamente, *Ronda de mort a Sinerà*», *Destino* (10.10.1970).
- , «*La fira de la mort*», *Destino* (21.11.1970).
- , «Brecht es Brecht, y Salvat es Salvat», *Destino* (5.12.1970).
- , «*La fira de la mort*», *Destino* (26.12.1970).

SANZ DE SOTO, Emilio, «Vitín Cortezo: Un personaje», *El País* (19.3.1978).

SENENT-JOSA, Joan, «La *Setmana Trágica*, en la voz del pueblo», *Triunfo*, 644 (1.2.1975).

SERRA, Manuel, «Festivales de España», *Destino* (27.7.1968).

SITJÁ, Francisco, «Espectáculo de poesía», *El Correo* (1.2.1962).

TAVORA, Salvador y Alfonso JIMÉNEZ ROMERO, «Algunos apuntes sobre *Quejío*», *Boletín de Teatro del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla*, 1 (20.7.1972).

«Teatro Circo, ante un nuevo público. *Macbeth*, el más importante espectáculo del teatro gallego», *El Ideal Gallego* (14.8.1975).

TRENAS, Julio, «Sigfrido Burman: Soy el escenógrafo moderno más antiguo», *ABC* (5.10.1969).

VALLE, Ramón, «Los Tábanos, por tercera vez», *Triunfo* (11.11.1972).

- , «El eterno mal del intelectual», *Triunfo* (25.11.1972).
- , «*Canta, gallo acorralado*», *Triunfo* (8.12.1973).
- , «*Quejío*, en Madrid», *Triunfo* (25.5.1974).

X.S., «*Amics i coneguts. Variedades para gente de orden*», *Triunfo* (14.6.1969).

REUNIDO, EN EL DIA DE LA FECHA, EL TRIBUNAL QUE SUSCRIBE, ACORDO CONCEDE
A LA PRESENTE TESIS DOCTORAL LA CALIFICACION DE Apto "cum laude" por unanimidad
MADRID, 10 de noviembre de 1997

EL PRESIDENTE,

EL SECRETARIO,





FDO.: RICARDO SALVAT FERRÉ

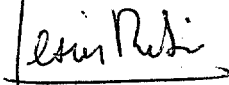
FDO.: A. Rey Flores

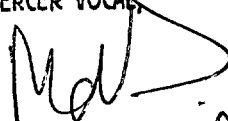
PRIMER VOCAL,

SEGUNDO VOCAL,

TERCER VOCAL,







FDO.: Primo de Rivera

FDO.: Primo de Rivera

FDO.: Primo de Rivera